Friedrich Theodor Vischers Bedeutung für die zeitgenössische Dichtung.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät, 1. Sektion
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Werner Zimmermann
aus Konstanz.

Würzburg 1937
Buchdruckerei Richard Mayr

Referent: Herr Geh. Rat Prof. Dr. Walther Brecht

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Mai 1937.

Herrn Geh. Rat Prof. Dr. Walther Brecht
in Dankbarkeit und Verehrung gewidmet.

Inhalt.

1. Kapitel:

Friedrich Theodor Vischers Kunst- und Lebensanschauung 1
- I. Die Zwischenstellung als notwendige Eigenschaft des schöpferischen Kritikers 1
- II. Zwischen Dichtung und Philosophie 2
- III. Zwischen Idealismus und Realismus 6
- IV. Zwischen Nord und Süd, zwischen Shakespeare und Antike . . 8

2. Kapitel:

Friedrich Theodor Vischers Bedeutung für Mörike 10
- I. Vischers persönliches Verhältnis zu Mörike 10
- II. Vischers literarische Stellung zu Mörike 14
- III. Vischers Einwirkung auf Mörikes Schaffen 34
- IV. Zusammenfassung 40

3. Kapitel:

Friedrich Theodor Vischers Bedeutung für Hebbel 41
- I. Vischers persönliche Beziehungen zu Hebbel 41
- II. Vischers literarische Stellung zu Hebbel 42
- III. Vischers Einwirkung auf Hebbels „Nibelungen“ 50
- IV. Zusammenfassung 60

4. Kapitel:

Friedrich Theodor Vischers Bedeutung für Gottfried Keller . . . 61
- I. Vischers persönliches Verhältnis zu Keller 61
- II. Vischers literarische Stellung zu Keller 66
- III. Vischers Einwirken auf Kellers Schaffen 72
- IV. Zusammenfassung 77

5. Kapitel:

Friedrich Theodor Vischers Bedeutung für C. F. Meyer . . . 79
- I. Vischers persönliche Beziehungen zu Meyer 79
- II. Vischers Einwirkung auf Meyers Denken und Schaffen . . . 83
  - 1. Vischers Kritische Gänge und die Krise von 1852 . . . 83
  - 2. Spätere Einflüsse 103
- III. Zusammenfassung 117

Letztes Kapitel:

Friedrich Theodor Vischers Beziehungen zu anderen Dichtern seiner Zeit 118

Literatur 129

Anmerkungen: 122

1. Kapitel.

Friedrich Theodor Vischers Kunst- und Lebensanschauung.

I.

Es ist das Kennzeichen des großen Geistes, das Gegensätzliche zu umspannen, das Widerspruchsvolle in sich zu vereinen, die Fülle des Lebens zu umfassen. Besonders aber scheint dem vorwiegend kritisch gestimmten Geiste eine sehr starke Ausbildung der Gegensätzlichkeiten des Lebens eigen zu sein. Dieser Geist schafft somit Persönlichkeiten von ganz einmaligem, individuellem Gepräge, die, gestählt durch den inneren Kampf, hart und aufrecht ihren Weg gehen, sich nicht kümmernd um Zeit und Umgebung.

Eine solche Persönlichkeit war Lessing, eine solche war auch der „Lessing des 19. Jahrhunderts", war Friedrich Theodor Vischer. Mehr als sein ganzes Lebenswerk bewundern wir heute diese seine männlich-trotzige Persönlichkeit, die letzten Endes eben beruht auf jener „gegensatz-umspannenden Weite seines Geistes"[1]), auf seiner Stellung zwischen Dichtung und Philosophie, zwischen Idealismus und Realismus, zwischen nordischem Lebensgefühl und brennender Sehnsucht nach südlicher Harmonie.

Auch Lessing sehen wir in einer solchen Zwischenstellung, nur freilich mit zeitlich bedingten Unterschieden. So steht er nicht zwischen Idealismus und Realismus, sondern zwischen Aufklärung und Klassik, zwischen Rationalismus und Idealismus. Die Zwischenstellung ist indessen auch kennzeichnend für ihn. Ja, es scheint geradezu, als erstünden die kritischen Geister nur in diesen Zeiten des Umbruchs, der Erneuerung, in solchen Zeiten zwischen den Zeiten, um den noch ziellos umherirrenden, schöpferischen Kräften ihrer Zeit zum Führer zu werden.

Und es ist auch klar, daß diese zeitliche wie geistige Zwischenstellung äußerst fruchtbar ist für eine wahrhaft schöpferische, aufbauwillige und wirklich aufbauende Kritik, ja, daß durch sie eigentlich erst eine solche Kritik ermöglicht wird. Denn nur, wenn der Kritiker selbst eine künstlerische Ader hat, wenn er Philosoph und Künstler ist, kann er das Werk des Künstlers recht beurteilen; und nur wenn er selbst die entgegengesetzten Geistes- und Lebensrichtungen durchlaufen hat, wenn er Wert und Unwert der Extreme kennt, kann er den schöpferischen Kräften seiner Zeit zum Führer werden.

II.

Wir gehen aus von dem Zwischenbereich, der Vischer von Natur aus mitgegeben war und der ihn zum Kritiker gleichsam prädestiniert erscheinen läßt, von seiner Stellung zwischen Dichtung und Philosophie. Diese beiden Reiche des Geistes durchdringen sich bei ihm aufs stärkste. Wir finden in der Philosophie Vischers keinen Begriff, der nicht aus reichstem, künstlerischem Erleben geschöpft wäre, wie es umgekehrt kein dichterisches Werk von ihm gibt, das nicht von tiefsinnigen philosophischen Betrachtungen begleitet oder gar getragen wäre. Der Grund für diese Doppelseitigkeit liegt in seinem zwiespältigen, abstrakt-konkreten Wesen. Wenn Vischer vom Schwaben sagt[2]), in seinem „weichen, scheinbar durchaus behaglichen Elemente" stoße man „auf die skrupulöseste Dialektik, auf die tiefsten Zweifel", und wenn er das Wesen des Schwaben dahin zusammenfaßt, es sei, was der unlösbarste Widerspruch scheine, das Moment der Reflexion in sich, des freien und kritischen Selbstbewußtseins in der Form der Naivität, so gilt diese Charakteristik durchaus auch von ihm selbst. Und wenn er in der gleichen Schrift die schwäbischen Dichter in Reflexionsdichter auf der einen Seite und naive Dichter auf der anderen einteilt, so sind es eben diese beiden Elemente der Reflexion und der Naivität, des Männlichen und des Weiblichen, die sein eigenes Wesen ausmachen.

Vischer wußte sehr wohl selbst um diesen seinen inneren Zwiespalt und hat unsäglich unter ihm gelitten als einer schmerzlichen Unausgeglichenheit seines innersten Wesens. Ein Brief an seinen Freund Mörike ist uns hierfür ein beredtes Zeugnis. Er schreibt am 7. Juni 1837 [3]), bald nachdem er in Tübingen die Professur für Ästhetik und Literaturgeschichte erhalten hatte: „Deine Gratulation zu meinem Amte könnte ich unbedingter annehmen, wenn ich mir klar darüber wäre, zu was eigentlich meine Natur bestimmt ist. Meine Tätigkeit — so groß ihr innerer Gewinn sonst ist — hat auf die produzierende Phantasie einen zerstörenden Einfluß, denn nichts verhindert mehr, Schönes zu schaffen, als philosophisches Nachdenken über das Schöne. Wüßte ich nun, daß ich mehr zum Denker als zum Dichter geboren bin, so hätte ich keine Ursache, mich zu grämen. Aber ich falle oft in die Einbildung zurück, daß ein Poet in mir stecke, der aber unter einer heterogenen Bildungslaufbahn erdrückt, nur fragmentarisch zum Vorschein kommen könne. Dies

reicht dann hin, mir auf der anderen Seite die Metaphysik zu entleiden und so sitze ich eben nicht behaglich zwischen zwei Stühlen."

Wenn wir uns nun kurz den beiden Geisteskomponenten im „Vischer-Individuum"[4]) zuwenden, so ist von seiner philosophischen Richtung zu sagen, daß sie bekanntlich dem Alt-Hegelianismus zugerechnet wird.

Nach seiner stetig wachsenden Entfernung vom dogmatischen Christentum versank Vischer früh in ein ebenso quälendes wie zerstörendes Grübeln und Brüten über das Nichts, das ihn nahe an den Abgrund des Selbstmords trieb. Aus diesem vernichtenden Zustande erlöste ihn die Philosophie Hegels. Ihr widmete er in der Folgezeit sein ganzes Studium und ihr blieb er treu sein ganzes Leben lang. Freilich machte er sich im Mannesalter mehr und mehr vom strengen System der Hegelschen Philosophie frei und suchte ihre Grundgedanken neueren Anschauungen anzupassen. Aber nie hat er sich ganz von ihr entfernt, nie ist er zum Materialismus übergegangen wie die Jung-Hegelianer, wie vor allem sein Freund David Friedrich Strauß. Er blieb zeitlebens „idealistischer Pantheist"[5]).

Für uns ist indessen hier weniger entscheidend der Inhalt seiner Philosophie als seine Stellung zur Tätigkeit des Philosophierens überhaupt. Und hier ist es nun wieder sehr bezeichnend, daß ihm die Philosophie nicht letztes Ziel sein konnte, obwohl er sie über die Dichtung stellte, daß er auch hier wieder seine Zwiespältigkeit fühlte und im reinen Philosophieren keine letzte Befriedigung finden konnte. Er schreibt in „Mein Lebensgang"[6]): „An dieser zweiten (philosophischen) Vorlesung machte ich die Erfahrung, daß ich in der Philosophie nicht produktiv sei; ich hatte einzelne selbständige Gedanken vorzubringen, begründete die Umstellung gewisser Teile des Hegelschen Systems, aber eine fruchtbare prinzipielle Idee zu einem Neubau auch nur wesentlichster Hauptteile gab mir der Geist nicht ein.... Ich sah ein, daß ich nichts mehr zu sagen habe, wo Anschauung und Phantasie nichts mehr zu sagen hat, daß ich aber allerdings mit Hilfe der Philosophie über das Gebiet, worauf die Natur mich gewiesen, Tieferes und Klareres aussagen konnte als wer ohne diese Führerin... an den Stoff der äußeren und inneren Erfahrung geht." Die Philosophie blieb ihm „Schlüssel", „Werkzeug" zu einem anderen.

Aber auch das dichterische Schaffen war nicht Vischers letzte Lebensaufgabe. Zwar hatte er unzweifelhaft eine starke dichterische Begabung:

seine ungeheuer reiche Phantasie und sein aus Tragik und Komik gleich stark gemischtes Lebensgefühl hätten ihn wohl zu den größten Leistungen befähigt; aber hier machte sich eben wieder sein zweites Wesenselement, die Reflexion, allzu breit und verhinderte ein unbeschwertes dichterisches Schaffen. Tatsächlich wechseln ja auch in seinem Leben Perioden vorwiegend denkerischen Schaffens mit solchen vorwiegend dichterischen Schaffens ab. Die Jugend ist vor allem der Dichtung geweiht. Eine fein durchfühlte Lyrik und einige Novellen, von denen sein Freund Mörike schreibt[7]), man werde hingerissen von der Eigenheit und geistreichen Fülle dieser Erzählungen und man fasse zugleich eine Art Passion und neuartige Liebe zu seinem Individuum, wie er, Mörike, nicht leicht etwas gesehen habe. Im Mannesalter folgt eine Periode vorwiegend wissenschaftlicher Arbeit und erst im hohen Alter tritt das dichterische Schaffen wieder stärker hervor. Hier ist es neben vielem anderen, vorwiegend Humoristischem, vor allem der bekannte Roman „Auch Einer", der Vischers dichterische Begabung eindeutig aufdeckt. Mag die Pfahldorfgeschichte zuweilen etwas überspannt erscheinen, so erhebt sich der zweite Teil zu großer dichterischer Schönheit. Wir werden zuweilen an Jean Paul, an Hölderlin erinnert.

Aber diese Dichtung steht vereinzelt. Sie ist nicht bestimmend in Vischers Lebenswerk. Was aber ist dies?

Es sind die Betätigungsgebiete des menschlichen Geistes, die sich ergeben aus der engsten Vereinigung und gegenseitigen Durchdringung jener beiden Wesenselemente des Vischer-Individuums, der Vereinigung von Natur und Reflexion, von konkret und abstrakt, von Dichten und Denken: es sind die Ästhetik, die Politik und die Kritik. Uns interessiert in diesem Zusammenhang natürlich nur die Vischersche Kritik. Indessen sind in ihr jene drei Geistesbereiche aufs engste miteinander verknüpft, und zwar in der Weise, daß die Kritik Vischers sehr stark beeinflußt wird von seinem ästhetischen und politischen Standpunkt. Von der ästhetischen Sphäre ist diese Einflußnahme ja ohne weiteres verständlich, nicht aber von der politischen. Sie bedarf daher einer Erläuterung.

Vischers politische Überzeugung war ihm höchste und heiligste Lebensnorm, der sich alles unterzuordnen hatte, auch die Kunst. Diese seine politische Überzeugung aber war der Glaube an die geschichtliche Größe des deutschen Volkes. Darum erschien ihm die Poesie dann erst wahrhaft

groß, „wenn sie den geschichtlichen Gehalt des öffentlichen Lebens und insbesondere die Geschichte des eigenen Volkes sich zum Stoffe nimmt“[8]). Dieser rein stoffliche Standpunkt befriedigte indessen Vischer selbst ebenso wenig wie uns. Er fühlt peinlich die „schwierige Antinomie“, die darin liegt, daß er auf der einen Seite Kants Lehre unbedingt zustimmen muß, daß alles Schöne frei von jedem Interesse, also auch von politischem, sein müsse, und daß er auf der anderen Seite es als nicht gleichgültig empfindet, was der Inhalt des Schönen sei, daß seiner festen Überzeugung nach „nur der Künstler und Dichter ein echter ist, der von den inneren sittlichen Mächten des Lebens erfüllt, jede Brust ergreift und erschüttert“[9]). Er erhebt daher die ideale Forderung, daß die politische Idee so in das Bewußtsein des Volkes eingedrungen sein müsse, daß die dichterische Phantasie seiner schöpferischen Kräfte „von selbst, ohne jede Absicht auf eine unmittelbare spezifisch-politische Wirkung, sich auf diesen Gehalt wirft und ihn unbefangen, nur um Schönes zu schaffen, zur poetischen Gestalt ausbildet“. Dies scheint ihm dort möglich, wo jene politische Idee zur Tat geworden ist, wo Volk und Dichter „bereits im Genusse des glücklich vollendeten politischen Kampfes leben.“

Damit hat also Vischer jeden Gedanken an eine Tendenzdichtung weit von sich gewiesen, hat aber auf der anderen Seite darüber hinaus eine Anschauung vertreten, die weit über die Billigkeit jedes L'art-pour-l'art-Standpunktes hinausragt. Aus dieser seiner politischen Einstellung erklärt sich nun sehr vieles in der kritischen Haltung Vischers zur vergangenen wie gegenwärtigen Dichtung. Es erklärt sich hieraus vor allem, mit Beziehung auf unser Thema, warum er seinen Freund Mörike immer und immer wieder aufforderte, sich doch an größere historische Stoffe zu machen, warum er in seinem „Vorschlag zu einer Oper“ die Nibelungen als einen hervorragend nationalen Stoff zur musikalischen Dramatisierung empfiehlt, warum er im „Auch Einer“ die Geschichte der Agnes Bernauer als Stoff zu einem Drama vorschlägt. Hieraus erklärt es sich schließlich auch, warum er dem Roman und vor allem dem Drama gegenüber der Lyrik den Vorzug gab und auch hier immer wieder — in völliger Verkennung von Mörikes dichterischer Veranlagung — seinen Freund zu dramatischem Schaffen aufmunterte.

Sein ganzer Kampf gegen das Krankhafte, Unwahre und Unechte in der Kunst, vor allem in der Dichtung seiner Zeit, ist letztlich ebenfalls in dieser seiner historisch-politischen Einstellung zur Kunst begründet.

Die zwiefache Veranlagung des Dichters und Denkers finden wir auch in seiner Kritik wieder; und zwar zeigt sie sich hier vor allem in seiner Unterscheidung von bewußter und unbewußter Dichtung, einem Gedanken, der sehr wohl der größten Beachtung und Weiterbildung wert wäre.

Damit sind wir an dem Punkt angekommen, wo der Ring unserer Betrachtungen über Fr. Th. Vischers Stellung zwischen Dichtung und Philosophie sich schließt.

III.

Wir wenden uns damit einer weiteren Zwischenstellung Fr. Th. Vischers zu, die zutiefst mit der zuvor besprochenen innerlich verwandt erscheint, die aber wieder auf einer ganz anderen Ebene liegt und daher einer gesonderten Betrachtung bedarf: Es ist seine Stellung zwischen Idealismus und Realismus.

Wiederum betrachten wir auch diese Zwischenstellung nur an der Vischerschen Kritik. Und hier nun zeigt sie sich am deutlichsten zeitbezogen. Wir erkennen hier klar, daß Vischer nicht nur geistig, sondern auch tatsächlich zeitlich zwischen jenen Geistesbewegungen steht.

Den Idealismus sehen wir dichtungsgeschichtlich verkörpert in der Klassik und in der Romantik.

Die Klassik wird, soweit sie ein Lebensgefühl, das der antiken Harmonie, und ein Bildungsideal, das der humanistischen Erziehung darstellt, von Vischer durchaus bejaht. Sobald sie aber einer völligen Vergeistigung der Kunst im Sinne des alten Goethe gleichkommt, lehnt er sie ebenso strikte ab. So wendet er sich denn heftig gegen die Allegorie im II. Teil des Faust und sagt allgemein von der Kunst des alten Goethe: „Als Goethe sich klassisch geläutert hatte, nahm er nach und nach jenen vornehm gereinigten, bequem säuberlichen Styl an, der von der Kraft des Naturalismus nur zu weit abliegt und ein Beweis ist, daß die Styl-Richtungen sich nicht zu weit voneinander entfernen sollen"[10].

Durch Vischers Verhältnis zur späten Klassik ist auch seine Stellung zur Romantik festgelegt; denn er sieht diese nicht im Gegensatz zur Spätklassik, sondern, wie es ja heute auch wieder geschieht, als deren letztmögliche Übersteigerung. Und als solche lehnt er sie ab.

Nun ist es indessen – und das ist wieder sehr bezeichnend für Vischer – nicht so, als sei und fühle er sich der Romantik durchaus wesensfremd. Es ist mehrfach in der Literatur auf den Anteil hingewiesen worden, den

das romantische Lebens- und Stilgefühl an seiner eigenen Poesie genommen hat[11]). Es ist auch bekannt, daß er seinen Freund Mörike, daß er Hölderlin und Jean Paul stets als bedeutende Dichter anerkannte, wenn er auch dem Jean Paulschen Humor ein Übermaß an Subjektivität vorwirft, das das objektive Bild zersprenge. Es ist klar: Was er an der Romantik bekämpft, ist das nach seiner Meinung Krankhafte, Überspannte, Mystisch-Phantastische. Es ist Romantik „im Sinne der Verwechslung des Phantastischen mit dem Idealen", wie er selbst einmal an Mörike schreibt[12]). Er räumt der Phantasie den größten Platz ein, phantasielose Menschen sind ihm ein Greuel und dienen ihm zum Gespött. Aber er wendet sich auch ebenso scharf gegen jede Phantasterei. In diesem Sinne spricht er vom „Zersetzungsprozeß der Romantik"[13]), in diesem Sinne lehnt er die Brüder Schlegel ab, verwirft Tieck, den Mann „ohne Charakter", „ohne Kaliber" und anerkennt nur die realistischeren Werke seiner Spätepoche, so die „Vittoria Accorombona" aus dem Jahre 1840. Dies gilt es festzuhalten, wenn wir sein Verhältnis zu Mörike zu erörtern haben.

Vischers Dichtungsideal können wir in dem verwirklicht sehen, was wir den poetischen Realismus nennen. War es doch des großen Kritikers innerste Überzeugung, daß es die höchste Leistung der Poesie sei, „das Wirkliche in seiner festen Ordnung, in klarem, gesetzmäßigem Verlauf, scharfen plastischen Umrissen zu schildern, diese Wirklichkeit aber dennoch zugleich im Feuer der Phantasie zum Träger höherer Ideen zu läutern." „Dies ist ihr höchstes, dies das wahre Ideal", ruft er am Ende aus[14]). Ein Kunstwerk schien ihm um so wertvoller, je individueller und origineller es gestaltet war, je lebenswahrer es Sitten und Gebräuche schilderte, kurz, je realistischer es war. Es scheint geradezu, als habe Vischer das Wesen des neuen dichterischen Realismus als Ideal vorausgeahnt und als Bild fertig in sich getragen, lange bevor es Wirklichkeit wurde, aber auch ohne es selbst in die Wirklichkeit umsetzen zu können. Seine Vorliebe für das Drama und den Roman, wie auch seine Forderung nach Behandlung großer historischer Stoffe weist ebenfalls auf diese ideal-realistische Gesinnung hin.

So ist es denn nicht verwunderlich, daß diese Haltung ihn in die nächste Nähe des poetischen Realismus brachte: Eine Reihe seiner bedeutendsten Vertreter stand mit ihm in regem persönlichem wie geistigem Verkehr. Für ihr künstlerisches Schaffen sind die kritischen und

ästhetischen Anschauungen Fr. Th. Vischers vielfach von entscheidender Bedeutung gewesen. Es erhellt daraus aber auch ohne weiteres, daß Vischer auf einen Dramatiker wie Hebbel nicht ohne Einfluß bleiben konnte.

Andererseits ließ gerade seine ideal-realistische Gesinnung es nicht zu, daß er in der Anerkennung des Realismus zu weit ging. Alle Tendenzen zum krassen Naturalismus lehnte er als krankhafte Übersteigerung des gesunden Realismus ebenso scharf ab, wie er die Romantik als Übersteigerung des Idealismus abgelehnt hatte. Von den naturalistischen Pessimisten sagt er einmal sehr bezeichnend im „Auch Einer": „Sie erkennen ganz, wie schlecht es neben so viel Schönem hergeht im unteren Stockwerk, in der Natur, wollen aber nicht einsehen, daß sich über ihm ein zweites aufbaut, das Gesetze hat, fest über der Willkür, objektiv . . ."[15]). Vom Jungen Deutschland schreckte ihn vor allem die Tendenz zur „Befreiung der Sinnlichkeit"[16]) ab, einmal wegen der Tendenz als solcher, dann aber auch, weil ihm als einem wahrhaft keuschen Charakter jene „Emanzipation des Fleisches" in innerster Seele zuwider war. Gutzkow, Mundt, Herwegh, Heine lehnte er sämtlich, teils aus diesem Grunde, teils ihrer allgemein tendenziösen Haltung wegen ab. Über Heine fällt er bereits das Urteil, er habe seine innere Verwesung zu offenkundig an den Tag gelegt[17]).

In der bildenden Kunst stand er dem heraufziehenden Naturalismus ebenso fremd gegenüber, obgleich er den alten holländischen Meistern ihren Naturalismus sehr hoch anrechnete[18]), wie er ja auch Shakespeare gerade als Naturalisten verehrte. Aber hier schwang eben überall das bestimmte Bewußtsein mit, daß sie ebenso sehr Idealisten waren, wenn auch „indirekt", auf einem „Umweg", daß sie die „Illusion" durchaus in ihrem Recht beließen, daß sie stünden zwischen Idealismus und Realismus.

IV.

Bei dem Gedanken an Shakespeare und die niederländischen Maler tut sich uns eine weitere Zwischenstellung Fr. Th. Vischers auf, die freilich ebenfalls wieder mit den beiden vorangegangenen zutiefst verknüpft erscheint, aber wiederum auf eine andere Ebene weist, vorwiegend auf die des Lebensgefühls, das bei Vischer stets zu schwanken scheint zwischen

der Liebe zur nordischen Art und der Sehnsucht nach dem südlichen Himmel.

Es ist klar, daß in dieser Zwischenstellung ein ganzer Lebensinhalt liegt und daß er am besten zum Ausdruck kommt in der Dichtung als dem Reich des Geistes, das das Lebensgefühl am unmittelbarsten wiederzugeben imstande ist.

Am deutlichsten ausgeprägt finden wir darum diese Stimmung in Vischers Lebensroman, dessen Held die Sehnsucht gleichermaßen nach dem Norden wie nach dem Süden treibt: Norwegen und Italien sind hier die Symbole für diese Lebensstimmung. Im Norden ist es das Schaurig-Schöne der Landschaft und das Wild-Dämonische, das er im nordischen Menschen zu finden glaubt und das ihn auf geheimnisvolle Weise anzieht, im Süden das Naive, Unproblematische, Sinnlich-Gegenwärtige, das ihm in Mensch und Kultur entgegentritt.

Aber auch in seiner Kunstanschauung finden wir dieses nordisch-südländische Lebensgefühl wieder in seinem begeisterten Eintreten für Shakespeare und die Antike, die er dabei doch als durchaus gegensätzlich empfindet, wie aus einer Äußerung in den Shakespeare-Vorträgen (I, S. 44 i.) klar hervorgeht: „Der Ideal-Styl will uns mit lauter Harmonien überrieseln und alles Harte verdecken. Der Realstyl faßt uns rauh an, wie das Leben. Wer nur einen von beiden anerkennt, wird gegenüber den Künstlern stets Partei nehmen, und so kann man Shakespeare niemals gerecht werden, wenn man nur die Art der Griechen für berechtigt hält.“ Seine Begeisterung für Shakespeare ist grenzenlos. Er ist wohl der einzige Dichter und Mensch zugleich, dem er schier uneingeschränktes Lob zollt. Im „Auch Einer“ findet diese Begeisterung Ausdruck in dem Ausruf, keinen Menschen unter allen, die auf Erden gelebt, möchte er so gern vom Tode erwecken, um an seinen Lippen, an seinen Augen zu hangen, als Shakespeare[19]).

Aber auch die Antike und die Kultur ihrer Erneuerung, die Renaissance, haben es ihm „angetan“. Von seiner ersten Reise nach Italien und Griechenland schreibt er, er wüßte nicht, wer er sei ohne das Erlebnis dieser Reise[20]).

Nord und Süd, Eigenart und Harmonie, Shakespeare und Antike, das sind die Pole des Vischerschen Lebens- und Kunstgefühls, die sich letztlich freilich wie auch alle anderen Gegensätze auf jenen einen zuerst genannten zurückführen lassen, den der Reflexion und Naivität.

2. Kapitel.

Friedrich Theodor Vischers Bedeutung für Mörike.

I.

Wir haben versucht, die Grundzüge von Vischers Lebens- und Kunstanschauung soweit darzustellen, als sie für seine Stellung und seinen Einfluß auf die zeitgenössische Dichtung von entscheidender Bedeutung ist. Wir können damit in die Betrachtung dieser seiner Stellung und seines Einflusses eintreten und beginnen mit seiner Bedeutung für Mörike.

Als Quelle für Vischers persönliches wie geistiges Verhältnis zu Mörike dient uns der von Vischers Sohn Robert herausgegebene Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Fr. Th. Vischer (München, 1926). Das Buch hat nicht nur biographischen Wert, sondern — und hierin liegt vor allem seine große Bedeutung — es gibt uns so recht einen Einblick in Mörikes Dichterwerkstatt und läßt uns die gegenseitige Einflußnahme Vischers und Mörikes auf ihr beiderseitiges künstlerisches Schaffen klar erkennen.

Mörike und Vischer waren beide in Ludwigsburg, der eine am 8. September 1804, der andere am 30. Juni 1807, geboren, kamen aber als Knaben wenig zusammen. Auch während ihrer Studienzeit blieben sie sich fremd, obwohl sie genau den gleichen Bildungsgang durchschritten: sie besuchten beide das Gymnasium zu Stuttgart bis zu ihrem 14. Lebensjahre. Ihre verwitweten Mütter hatten für sie den geistlichen Stand erwählt, weil für das Studium der Theologie in Württemberg viel eher Möglichkeit zur Unterstützung durch Stipendien gegeben war als für die anderen Fakultäten. So kam Mörike 1818 an die Klosterschule in Urach, Vischer 1821 an die in Blaubeuren. Nach dem Besuch dieser Vorbereitungsanstalten für den geistlichen Beruf setzten sie — Mörike wieder drei Jahre früher als Vischer — an der Universität Tübingen ihr Studium fort, wo sie in dem dortigen theologischen Seminar, dem sogenannten Stift, ein Jahr lang zusammen wohnten, ohne sich indessen auch hier näher zu kommen. Erst nach Beendigung ihrer Studienzeit traten sie sich nahe und „wurden aus den zwei Landsleuten Freunde"[1]). Es war im Frühjahr 1829, als in Plattenhardt auf den Fildern, wo Mörike als Pfarrverweser tätig war, diese Freundschaft geschlossen wurde.

Im folgenden Jahre beginnen nun auch die beiden, sich Briefe zu schreiben.

Robert Vischer teilt die gesamte Korrespondenz in drei Abschnitte ein: der erste reicht von November 1830 bis Oktober 1834, der zweite vom Frühjahr 1837 bis zum Sommer 1866, der dritte von 1867 bis zum Tode Mörikes 1875.

Wie sehen schon aus dieser Einteilung, daß Mörike und Vischer von der Gründung ihrer Freundschaft an bis zum Tode des einen sich Freunde blieben. Wir sehen aber auch, daß diese Freundschaft zuweilen Unterbrechungen erlitt, die namentlich im zweiten Abschnitt von überaus langer Dauer waren und die auf tiefe innere Verstimmungen zurückzuführen sind.

Die Jahre der ersten Reihe, von 1830 bis 1834, stehen bei Mörike noch im Zeichen des ständigen Umherziehens von einer Vikarstelle zur anderen. Erst im Frühjahr 1834, als Mörike Pfarrer in Clecersulzbach wurde, fand dieses unruhige Wanderleben ein Ende. — Vischer erwarb in dieser Zeit den Doktorgrad und trat darnach im Herbst 1832 eine größere Reise an. Im Juni 1833 finden wir ihn in Tübingen wieder, wo er als Repetent die venia legendi erhielt und ein Kolleg über Goethes Faust las. Im Oktober 1834 setzte er die innerlich schon längst vollzogene Loslösung vom Christentum auch äußerlich in die Tat um und schied aus dem Kirchendienst aus.

Diese erste Briefreihe ist deswegen so wertvoll, weil sie die frühen dichterischen Werke der beiden Freunde und ihre gegenseitige Besprechung und Beeinflussung zum Gegenstand hat. Von Mörike ist es vor allem sein „Maler Nolten", von Vischer die Satire „Ein Traum" und die beiden Novellen „Cordelia" und „Freuden und Leiden des Skribenten Felix Wagner", die hier zur Sprache kommen. Soweit es sich dabei um den Einfluß Vischers auf Mörike handelt, haben wir uns in einem eigenen Abschnitt damit zu befassen. Doch ist an dieser Stelle schon Mörikes mehrmalige und eindringliche Bitte an Vischer um eine Rezension des Maler Nolten hervorzuheben.

Was indessen Mörikes Verhältnis zu den Dichtungen Vischers betrifft, so ist zu sagen, daß er sie stets mit großer Freude aufgenommen hat, sich stets von ihnen tief beeindruckt zeigte und alles tat, sie der Öffentlichkeit bekannt zu machen. Dabei bekennt er freilich offen, daß Vischers spekulative Art, wo nicht seinem eigenen „Naturell", so doch seiner „gei-

stigen Diät und Ökonomie entgegen" sei[2]). Er erkennt deutlich in diesen Dichtungen die Eigenart der Vischerschen Persönlichkeit, wenn er in jenem bereits zitierten Briefe schreibt: „Jedermann, der auch nur einigen Sinn besitzt, wird hingerissen von der Eigenheit und geistreichen Fülle dieser Erzählungen und man faßt zugleich eine Art Passion und neuartige Liebe zu Deinem Individuum, wie ich nicht leicht etwas gesehen habe"[3]).

Nach fast dreijähriger Pause setzt 1837 die zweite Briefreihe ein, die R. Vischer bis 1866 geführt hat.

Mörike blieb bis 1843 Pfarrer in Cleversulzbach und zog dann nach kurzem Aufenthalt in Schwäbisch-Hall nach Mergentheim, bis er sich schließlich 1850 in Stuttgart niederließ, wo er von 1851—1866 als Lehrer der Literatur am Katharinenstift tätig war. — Vischer wurde im Jahre 1837 außerordentlicher Professor für Ästhetik und Literatur in Tübingen, nachdem er sich dort ein Jahr zuvor habilitiert hatte. Nach einer einjährigen Reise nach Italien und Griechenland 1839/40 erhielt er im Herbst 1844 in Tübingen das Ordinariat in seinem Fache. Auf Grund seiner berühmten akademischen Antrittsrede vom 21. November dieses Jahres, die ihm heftige Angriffe von seiten der Orthodoxen und Pietisten eintrug, wurde ihm vom Februar 1845 bis zum Sommer 1847 die Lehrtätigkeit untersagt. Die nächsten Jahre sind vorwiegend der politischen Tätigkeit gewidmet. Bekannt ist seine Teilnahme am Frankfurter Parlament und am Stuttgarter Rumpfparlament in den Jahren 1848/49. Im Herbst 1854 folgte er einem Rufe an die Universität und das Polytechnikum zu Zürich, wo er elf Jahre lang lehrte.

Die Korrespondenz dieser Zeit ist rein äußerlich gekennzeichnet durch sehr lang andauernde Unterbrechungen — die längste dauerte sieben Jahre, von 1840—1847 —, die ihre Ursache aber in inneren Verstimmungen haben. Die Gründe für diese Verstimmungen wie auch die Art ihrer Vereinigung und Wiedergutmachung geben uns einen tiefen Einblick in das Wesen der Mörike-Vischerschen Freundschaft und damit in das Wesen der Freunde selbst.

Der äußere Hergang ist der: Zur Zeit der Rückkehr Vischers von Italien erkrankte Mörike schwer. „Vielfache Unruh von außen, Hin- und Herziehen, Mißmut und Überdruß"[4]) hinderten ihn auch fürderhin, seinem Freunde zu schreiben. 1844 erschien nun in den Kritischen Gängen Vischers Abhandlung über Mörike, durch deren Vorrede, von der wir noch zu sprechen haben werden, Mörike sich tief verletzt fühlte. Weniger

die Tatsache, daß hier Vischer seinen Freund ein „stehen gebliebenes, obwohl großes Talent“, das er nicht überschätze, bezeichnet, als vielmehr der Ausdruck, der formale Ton, war es, der Mörikes Befremden auslöste und ihm erst recht alle Lust und allen Mut nahm, das lang gerissene Freundschaftsband wieder zu knüpfen. Die Antwort Vischers auf den Brief, in dem Mörike endlich im November 1847 diese seine Gründe für sein langes Schweigen anführte, ist ein herrliches Zeugnis für die männlich-gerade, wahrhafte Art Friedrich Vischers, der gegenüber Mörikes Wesen als überaus weich und zartfühlend erscheint. In diesem Gegensatz erkennen wir die großen Möglichkeiten, aber auch zugleich die Grenzen der freilich auf ganz verschiedenen Gebieten liegenden schöpferischen Leistungen beider: Vischers Kritik erhält jenen großen überzeugenden Zug durch seinen unbeirrbaren Wahrheitsdrang; aber sie wird auch aus eben diesem Grunde zuweilen hart und ungerecht, gerade gegen seinen Freund Mörike. Diesen aber befähigte seine überaus feinfühlige Natur, in seiner Lyrik die zartesten Saiten der Seele erklingen zu lassen; sie hinderte ihn aber auch andererseits daran, sich an die eine härtere Natur erfordernden Gattungen des Dramas und des Romans zu wagen, abgesehen freilich vom Maler Nolten, den aber Mörike selbst als Novelle — im romantischen Sinne des Wortes — bezeichnet wissen wollte.

Zu der Stelle im Vorwort der Kritischen Gänge gibt Vischer zu, daß sie unter dem Eindruck dieses lang anhaltenden Schweigens seines Freundes „notwendig kalt“ geworden sei. Im übrigen wurde die gegenseitige Verstimmung durch diesen Brief Vischers beigelegt, und Mörike hat zwei Jahrzehnte später, als die Frage der Rückberufung Vischers nach Tübingen und Stuttgart akut wurde, durch seine eifrigen Bemühungen und seine häufigen raschen Mitteilungen in dieser Angelegenheit alle früheren Versäumnisse gegenüber dem Freunde reichlich nachgeholt.

Der rein dichtungsgeschichtliche Wert tritt in dieser zweiten Briefreihe gegenüber dem biographischen stark zurück. Zu erwähnen sind hier nur die dauernden eindringlichen Ermahnungen Vischers an seinen Freund, einmal doch „Größeres“ in Angriff zu nehmen, ein Drama oder „etwas umfassend Episches, was die Welt hinreißt durch weltbeherrschende Ideen aus der sittlichen Welt“[5]), oder auch nur ein Lustspiel im schwäbischen Dialekt, Ermahnungen, die Mörike zumeist ignorierte oder doch mit einer bedauernden Wendung abtat.

Die dritte und letzte Briefreihe von 1867—1875, dem Todesjahr Mörikes, bleibt an Bedeutung weit hinter den beiden ersten zurück. Briefe Vischers an Mörike sind aus diesem Zeitraum überhaupt nicht vorhanden; und die wenigen Briefe Mörikes enthalten nichts für uns Wesentliches.

Vischer war — um die biographischen Notizen zu Ende zu führen — 1866 dem an ihn ergangenen Ruf nach Tübingen und Stuttgart gefolgt, legte aber bald die Tätigkeit in Tübingen ganz nieder und beschränkte sich auf seine Vorlesungen an der Technischen Hochschule zu Stuttgart, die stets von einer großen Zahl geistig hochstehender Männer, darunter auch Mörike, besucht wurden.

Mörike, der 1866 sein Lehramt am Katharinenstift niedergelegt hatte, begann nun in seinem Alter ein ähnlich unruhiges Leben wie in seiner Vikarszeit. Fast alljährlich wechselte er seinen Wohnsitz, bis er sich im August 1871 wieder in Stuttgart niederließ, wo er am 4. Juni 1875 einer schweren Krankheit erlag.

Die große Verehrung und innige Liebe, die Vischer dem Dichter entgegenbrachte, kommt noch einmal zu ergreifendem Ausdruck in seiner Rede am Grabe des Freundes und bei der Einweihung seines Denkmals.

Mit beiden Reden haben wir uns von der kritischen Seite her im nächsten Abschnitt zu befassen.

II.

Wir wenden uns nunmehr der Betrachtung des wissenschaftlich-kritischen Verhältnisses Vischers zu Mörike zu. Als Quellen kommen hier der zuerst in den Halleschen Jahrbüchern für deutsche Wissenschaft und Kunst 1839 erschienene, 1844 in die Kritischen Gänge aufgenommene Aufsatz Vischers über Mörikes „Maler Nolten" und der in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik 1839 erschienene, ebenfalls 1844 in die Kritischen Gänge aufgenommene Aufsatz über Mörikes Gedichte sowie das schon erwähnte Vorwort zu den Kritischen Gängen und die beiden ebenfalls schon genannten Reden Vischers über Mörike in Betracht.

Den Aufsatz über Mörikes Maler Nolten[6]) beginnt Vischer mit der Feststellung, daß es den schwäbischen Romantikern nicht gelungen sei, große dramatische oder epische Werke zu schaffen. Und das sei auch kein Zufall; denn das romantische Lebensgefühl lasse aus seiner „mystischen

Innerlichkeit" heraus ein solches Aufsteigen in diese „objektiveren Gattungen der Poesie" nicht zu.

Demgegenüber erscheint ihm nun Mörike durchaus sinnliche Anschauungskraft und starkes Objektivierungsvermögen zu besitzen. Im Hinblick auf das erstere hebt er besonders seinen Sinn für die bildenden Künste, die Malerei und Plastik, aber auch für die Musik und Mimik hervor. Das zweite, die Objektivierungsgabe Mörikes, sieht er vor allem in seinem „Sich-Hinüber-Versetzen in das Innere der Personen, der Geschlechter, der Stände", was um so mehr zu beachten sei, als Mörike doch die praktische Lebenserfahrung durchaus mangele und er das alles aus der „Intuition" schöpfen müsse.

Der Titel der Novelle oder des Romans, wie Vischer ihn lieber nennt (wir kommen darauf noch zu sprechen), erscheint ihm sehr ungünstig gewählt, zumal Nolten ja gar nicht mit absoluter innerer Notwendigkeit ein Maler sein müsse, was er dem Dichter hier aber nicht allzu schwer anrechnet, da er die Gattung der Künstlerromane für „abgelebt" hält. Die Wahl des Malerberufs für Nolten entspringe eben Mörikes Vorliebe für die Malerei.

Im folgenden nun charakterisiert Vischer Mörikes Zwischenstellung zwischen der Romantik und dem „klassisch-modernen Ideal" am Beispiel seines Romans. In diesem erkennt nämlich Vischer einen Zwiespalt zwischen einem romantisch-mystischen Hintergrund und einem klaren, wirklichkeitsgemäßen Vordergrund. Diesen Zwiespalt findet Vischer auch wieder in der Motivierung, die teils psychologisch, also rational, teils mystisch-dämonisch, also irrational, sei, wobei aber die letztere „die größere Realität" besitze, also überwiege. Daher wirke denn die psychologische Motivierung keineswegs aufklärend, sondern verschärfe nur das unbefriedigende Gefühl des Zwiespalts und lasse einen „Mangel an Einheit in der Grundidee" verspüren.

Vischer stellt nun zunächst die Frage, inwieweit derartige mystisch-fatalistische Vorgänge und Erscheinungen in der Wirklichkeit und damit auch in der Poesie möglich sein. Er bejaht diese Möglichkeit sowohl für das Leben wie für die Dichtung, für welch letztere Goethes Wahlverwandtschaften ein treffliches Beispiel seien. Hier aber sei die Wahlverwandtschaft zunächst einmal als natürliche Folge eines längeren Zusammenlebens zu betrachten, während Mörike eine Annäherung der wahlverwandten Personen kaum stattfinden lasse. Zum anderen sei das Über-

handnehmen des Naturhaften, Untergründigen bei Goethe nur dadurch möglich gemacht, daß ihm nicht die nötige menschliche Willenskraft entgegengesetzt werde. In Mörikes Roman sei das nicht der Fall und trotzdem siege das Untergründige. Diese unnatürliche Entwicklung werde drittens noch dadurch besonders grell beleuchtet, daß neben ihr oder vor ihr eine durchaus natürliche einhergehe, die aber zuletzt wieder abgebogen werde und daher einen dumpfen, unbefriedigenden Schluß zur Folge habe. Somit zerfalle der Maler Nolten in zwei Teile, einen Bildungs- oder psychologischen und einen Schicksals-Roman.

Nachdem Vischer so die Schwächen aufgezeigt hat, die seiner Meinung nach das Werk Mörikes enthält, geht er dazu über, die künstlerisch wertvollen Seiten des Werkes im einzelnen hervorzuheben. Vor allem kann er hier die Kunst der Komposition und die Fülle des poetischen Reichtums nicht genug preisen.

In der Folge führt er nun die romantischen und die „klassisch-modernen" bezw. realistischen Motive im einzelnen auf. Das wichtigste romantische Motiv stellt die rätselhafte Wahlverwandtschaft Noltens und Elisabeths dar. Doch urteilt Vischer gerade hierüber, daß dieses Verhältnis mit der größten „Reinheit künstlerischer Phantasie" gestaltet sei, die „alles Krasse und Plumpe", also alles Übersteigert- und Überspannt-Romantische, alles P h a n t a s t i s c h e, beiseite lasse.

Auch hinsichtlich der Verwendung des „Wunderbaren" erklärt sich Vischer durchaus einverstanden mit der Art und Weise, wie Mörike es verstanden habe, dieses Wunderbare einzuflechten, „ohne die festen Gesetze der Wirklichkeit, in denen der Roman trotz jener mystischen Grundlage sich bewegt, zu beeinträchtigen". Auch die märchenhaften Motive im einzelnen, so vor allem das „phantasmagorische Zwischenspiel", zählt Vischer zur schönsten Poesie und zeigt in diesem Zusammenhang eine geistige Verwandtschaft Mörikes mit Goethe auf, mit dem er freilich auch den Mangel an „großer politischer Leidenschaft", an „männlichem Pathos", teile.

Endlich anerkennt Vischer auch als drittes romantisches Gestaltungsmoment des Maler Nolten das naiv-volkstümliche Element, und auch dies gibt ihm Gelegenheit, für Mörikes echtes Künstlertum den Beweis zu führen.

Uneingeschränktes Lob zollt er der Charakterzeichnung Agnesens, der Braut Noltens, also gerade der Gestalt des Romans, die den Übergang

von der romantischen in die realistische Sphäre darstellt, die also teilhat an beiden Wesenselementen des Romans und die beide nach Vischers Urteil zu einer Einheit verbinde, wodurch auch die Einheit des ganzen gerettet werde, soweit dies bei dem nun einmal herrschenden Zwiespalt überhaupt möglich sei. In Agnes komme die psychologische Motivierung zu ihrem Recht; nichts, nicht einmal das Ausbrechen des Wahnsinns, bleibe hier unmotiviert.

Ganz zum klassischen Bereich, zur „Sphäre der Bildung", zählt Vischer die Charaktere der Gräfin Konstanze und Margots.

Von den männlichen Gestalten des Romans zeige Nolten „am wenigsten prägnante Individualität", was aber durchaus in seinem Charakter als Held des Romans begründet liege, der mehr „der passive Mittelpunkt" sei, auf den die „allgemeinen Lebensmächte" einwirkten. Nolten erfahre hierdurch eine Entwicklung ähnlich der des Wilhelm Meister; doch seien Noltens Bildungswege weit ärmer und sein Entwicklungsgang erleide eben eine Unterbrechung, eine Störung, durch jene untergründigen Mächte.

Demgegenüber erscheine als die bedeutendste männliche Figur des Romans der Schauspieler Larkens. Vischer stellt ihn in seinem aus innerer Zerrissenheit und gesundem Herzen, aus Selbstverneinung und klarem Menschenverstand gleich gemischten Geiste neben den Horion und den Schoppe-Leibgeber Jean Pauls, dessen Tiefe der Dichter zwar nicht erreiche, den er aber an Objektivität und Plastizität übertreffe.

Im folgenden skizziert Vischer die komischen Figuren des Romans, Wispel und den Büchsenmeister Lörmer, die ebenfalls seinen vollen Beifall finden.

Wenn auch die Einzelszenen die strenge innere Einheit vielfach störten, so gäben sie, für sich genommen, „den schönsten Stoff zu einem kleineren poetischen Ganzen", und gerade sie ließen die große anschauliche Darstellungskraft des Dichters besonders deutlich erkennen.

Hinsichtlich der Behandlung der Erotik lobt Vischer das rechte Verhältnis, das Mörike hier gefunden habe in einer Zeit stärkster Prüderie des Bürgertums und der Regierungen einerseits und des Rufs nach der „Emanzipation des Fleisches" in der literarisch-politischen Welt andererseits.

Mit einer Betrachtung über den „Styl" des Romans, den er geradezu klassisch nennt, durchaus objektiv, niemals pathetisch, dem Goetheschen

vergleichbar, dessen Schlichtheit und Plastizität er freilich nicht erreiche, schließt er diese Kritik von Mörikes Maler Nolten, den er zusammenfassend noch einmal als „eine seltsame Vereinigung phantastisch-romantischer Stoffe mit plastischer Klarheit und Goethischer Idealität" bezeichnet.

Aus diesem Überblick über die Vischersche Kritik des Maler Nolten geht klar hervor, daß Vischer in einem der wesentlichsten Punkte eine gewisse inkonsequente, zwiespältige Haltung an den Tag legt, und zwar in seiner Stellung zu dem romantisch-mystischen Element in Mörikes Roman: Überall da, wo er ein allgemeines oder zusammenfassendes Urteil fällt, wie am Anfang und am Ende seiner Abhandlung, wird dieses romantische Element als unnatürliche Übersteigerung und damit als störende und unbefriedigende Belastung des wahrhaft Künstlerischen dargestellt. In der Einzelbesprechung dagegen erkennt Vischer dasselbe romantische Element geradezu als künstlerisch besonders wertvoll an. Die Geringschätzung des romantischen Elements drückt sich zunächst darin aus, daß das Romantische als zu weit gespannt empfunden wird, dann aber vor allem in der Art der Formulierung, ferner in jenem Vergleich des Maler Nolten mit Goethes Wahlverwandtschaften und schließlich in dem zusammenfassenden Endurteil, wo Vischer von dem phantastisch-romantischen Stoffe spricht, während er bei der Einzelbesprechung des Romantischen gerade das Fehlen alles Ungesund-Romantischen und somit Phantastischen rühmend hervorhebt.

Den Grund für diese zum mindesten inkonsequente Haltung sehe ich zunächst darin, daß einmal, im Falle der allgemeinen Beurteilung, der Kämpfer für den Realismus zu uns spricht, im zweiten Falle aber der nur objektiv urteilende Kunstkritiker, der auch als Freund des Realismus einer romantischen Dichtung, wenn sie wahr und echt empfunden und gestaltet ist, seine Anerkennung nicht versagen darf. Den Realisten erkennen wir gleich eingangs darin, daß er in der schwäbischen Romantik das Fehlen der „objektiveren Gattungen der Poesie" feststellt, daß ihm indessen Mörike eine starke Objektivierungsgabe zu besitzen scheint und daß er bei der Beurteilung des romantischen Elements in Mörikes Roman zuerst die Frage aufwirft, inwieweit derartige mystisch-fatalistische Vorgänge in der Wirklichkeit möglich seien. Das Idealbild, das er sich vom Roman macht, ist schon (1839!) vollkommen das des realistisch-psychologischen Romans, wie wir aus seiner Forderung nach psychologi-

scher Motivierung, objektiver Darstellung und befriedigender Fassung des Schlusses erkennen. Nur in seiner Auffassung vom Romanhelden als dem „passiven Mittelpunkt" des Romans vertritt er noch die Ansicht Goethes, der hierin auf dem englischen Roman des 18. Jahrhunderts fußt, und Jean Pauls, der den Romanhelden einem „Reagenzblättchen" vergleicht.

Wir wenden uns nun dem Werke Mörikes selbst zu und haben es hinsichtlich der Berechtigung der Vischerschen Kritik unserer Betrachtung zu unterziehen. Besonderes Augenmerk werden wir dabei auf deren Hauptvorwurf zu richten haben, auf den Vorwurf der mangelnden Einheit, der doch letzten Endes das Kunstwerk als solches in Frage stellen muß. Soviel können wir freilich jetzt schon sagen, daß, wenn wir Vischers Bejahung des romantischen Elements im zweiten Teil seiner Kritik als die ihm eigene Ansicht annehmen, auch eben jener Hauptvorwurf eine gewisse Entwertung erfahren muß, zumal Vischer gerade von der Person des Romans, die seiner Meinung nach den Übergang von der romantischen in die realistische Sphäre darstellt, zumal er von Agnes gerade aussagt, in ihr seien jene beiden Elemente zu einer Einheit gelangt, freilich, fügt er hinzu, „soweit es nach dem schon aufgedeckten kranken Fleck möglich ist."

Wenn wir zu untersuchen haben, ob in einem Kunstwerk wesensverschiedene Elemente zu einer Einheit gelangt sind, so müssen wir zunächst diese Elemente selbst genau kennen.

Mörikes „Novelle" steht tatsächlich stilgeschichtlich zwischen der Romantik und dem Realismus, vereinigt in sich — in welchem Verhältnis, sei hier noch nicht entschieden — romantische und realistische Stilelemente. Diese Erkenntnis Vischers ist zum Allgemeingut der Literaturgeschichte geworden. Auch in der Einteilung des Romans nach diesen Gesichtspunkten hat Vischer nach heutigem Urteil das Richtige getroffen. Wie steht es aber nun mit seiner verschiedenartigen Bewertung des Romantischen?

Zunächst sei festgestellt, daß sich jene zwiespältige Haltung Vischers in diesem Punkte schier durch die gesamte Mörike-Literatur erhalten hat, ja, daß sie sich zumeist verschärft hat dadurch, daß sie auch auf die Frage der mangelnden Einheit ausgedehnt wurde, wie es am ausgeprägtesten zum Ausdruck kommt in dem Ausspruch Nadlers, „das Mißgebilde" erscheine „dennoch fast wie ein rundes Kunstwerk"[7]). Dieser Zwiespalt, den man in Mörikes Roman wahrnehmen will, wird schließlich

auch auf seine ganze Persönlichkeit übertragen und der Dichter zu einem krankhaften, innerlich zerrissenen Hypochonder gestempelt (vgl. Bachert, Mörikes „Maler Nolten", S. 1—8). Nadlers Ansicht stellt indessen auch hinsichtlich der Verurteilung des Romantischen im Maler Nolten das Extrem dar, so, wenn er von dem „romantischen Zuwachs von außen her" spricht, von dem „zweideutigen und billigen Flitter falscher Romantik", von der „afterromantischen Zurüstung" u. a. m.

Wie steht es nun damit, fragen wir erneut.

Wir halten uns bei der Prüfung dieser Frage an die Vischersche Anordnung der romantischen Gestaltungsmomente.

Noltens Verhältnis zu Elisabeth gründet sich auf ein wahres Erlebnis des Dichters. Es ist seine eigentümliche Liebe zu Maria Meyer, jenem seltsamen Wesen, das in seinen Peregrina-Gedichten Gestalt angenommen hat und das uns nun hier in Elisabeth verkörpert wird. Mörikes nähere Beziehungen zu jenem Mädchen liegen ja nach wie vor im Dunkeln. Soviel aber ist mit Sicherheit zu sagen: sie erschien ihm als ein irgendwie höheres Wesen von elementarer Dämonie, als eine „heilige Sünderin"[8]). Tatsächlich wissen wir ja auch von ihr, daß sie ekstatische und visionäre Zustände kannte, ein sehr ungeregeltes Leben führte, bald hier auftauchte, bald dort, daß sie endlich einer geistlichen Schwärmerei unterworfen war, hinter der sich eine gefährliche Sinnlichkeit verbarg. Alles dies Dinge, die auf Mörike einen unheimlichen Reiz ausübten. Sein Schicksal schien ihm auf eine geheimnisvolle, übernatürliche Weise mit dem ihrigen verknüpft.

Wohl hat also Mörike dieses Erlebnis stark romantisiert, aber, und das ist das Entscheidende, dem Erlebnis lag auch tatsächlich ein mystischer Zug zu Grunde. So ist es denn durchaus nicht die bloße romantische Vorliebe für das Mystische, oder gar nur ein literarisch überkommenes Motiv aus der Romantik, eine „afterromantische Zurüstung", wie Nadler in mir unverständlicher Weise sich ausdrückt, sondern ein tatsächliches Erlebnis, das Mörike in Elisabeth und ihrem Verhältnis zu Nolten mit dem ganzen Reichtum seiner poetischen Gestaltungskraft uns vor Augen führt. Nichts liegt mir dabei ferner, als diese biographische Übereinstimmung zu pressen. Aber die von Ruth Bachert[9]) hervorgehobene Tatsache, daß die schon fast völlig zum Typus erstarrte Mignon-Gestalt der Romantik hier in Elisabeth zum ersten Male wieder „Leben, menschlich frischen Inhalt" erhalte, ist einzig und allein aus jenem zu Grunde liegen-

den Erlebnis zu erklären. Elisabeth sei, so schreibt Bachert, „so organisch geschaut wie Mignon selbst."

Das romantische Element, das sich in Elisabeth und ihrem Verhältnis zu Nolten verkörpert, ist also wirklich, um auf Vischers Kritik zurückzukommen (der übrigens von dem zu Grunde liegenden Erlebnis nichts wußte), mit der „Reinheit künstlerischer Phantasie" geschaut, ist wirklich frei von allem „Krassen und Plumpen", ist wahre, gesunde, ist zeitlose Romantik.

Was nun die übrige romantische Motivwelt angeht, soweit sie nicht zu dem eben besprochenen Verhältnis gehört, so können wir auch hierin durchaus dem Vischerschen Urteil zustimmen. Was hier an „Wunderbarem" uns entgegentritt, ist edelste, reinste Poesie. Nirgends romantische Spielerei und Phantasterei, die, zusammenhanglos und unorganisch eingefügt, das Ganze störte und zerbräche. Es ist bisweilen behauptet worden, das Zwischenspiel, „Der letzte König von Orplid", stehe in keinem rechten Zusammenhang mit dem Romanganzen[10]). Abgesehen von der rein äußerlichen Verknüpfung, die dadurch gegeben ist, daß die Aufführung des Stückes entscheidende Bedeutung für den Gang der Handlung gewinnt, besteht auch durchaus eine innere Einheit zwischen Roman und Spiel durch die Grundstimmung beider, die Todessehnsucht, die das Stück dem Schlusse des Romans vorwegnimmt.

Nun finden sich allerdings in Mörikes Roman auch phantastisch-romantische Motive, Motive im Sinne der literarisch-romantischen Tradition, so z. B. gerade das eben genannte „phantasmagorische Zwischenspiel" selbst, das in seiner vorwiegend gedanklichen Haltung, seinen märchenhaften Gestalten und Motiven, seiner Nacht- und Todessehnsucht sich als ein echtes Kind der romantischen Epoche erweist. Aber hier ist doch gleich sehr bezeichnend: dieses phantastische Motiv wird nicht in den eigentlichen Gang der Handlung verlegt, sondern als ein „Schattenspiel" in die Handlung eingeschaltet. Dem Dichter „erscheinen die romantischen Gebilde als Schatten, unter denen er bisweilen gerne, aber wie über seine eigene Schwärmerei lächelnd, weilt, die aber ihm, der wie Goethe mit allen Fasern als Kind dieser Erde sich fühlt, nie zur Wirklichkeit werden können"[11]). Von der engen organischen Verknüpfung des Stückes mit dem Romanganzen wurde bereits besprochen.

Dieses geistige Abrücken des Dichters und sein Streben nach Objektivierung finden wir nun bei allen jenen Motiven der literarisch-romanti-

schen Tradition. Reinhardt hat in ausgezeichneter Weise gezeigt[12]), wie Mörike sehr wohl „das geistreiche und ironische Spiel mit Stimmungen und auch die niemals befriedigte, über alles Schaffen hinaus treibende Sehnsucht“ kenne. „Aber während beides in der Romantik als Geist der Dichtung und des Dichters selber erscheint, tritt es bei Mörike vorwiegend als Psychologie, als Charakteranlage seiner Personen auf und wird so umgekehrt zu einem Gestaltungselement.“

Hierher gehört auch jenes fatalistische Moment, das wir in der Romantik sehr häufig finden und das auch in Mörikes Roman eine so große Rolle spielt. Während aber bei Tieck und E. T. A. Hoffmann der Mensch als der willenlose Schauplatz der untergründigen, geheimnisvollen Kräfte und Mächte des Lebens erscheint, während gar die romantische Schicksalstragödie durch ihren Fatalismus zur Groteske ausartet, so wirken hier jene Mächte als seelischer Trieb, als persönliche Anlage, der der Mensch keineswegs willenlos ausgeliefert ist, sondern der er sich mit seiner ganzen Kraft entgegenzusetzen vermag[13]).

Dieses Abrücken von der zeitbedingten Romantik geht bei Mörike so weit, daß er sie an einer Stelle seines Romans im Gegensatz zur Antike geradezu hypochondrisch nennt[14]). Ein ander Mal läßt er den alten Hofrat über Noltens Kunst also urteilen: „Ich sage Ihnen vielmehr geradezu, dieser Nolten ist der verdorbenste und gefährlichste Ketzer unter diesen Malern, einer von den halsbrecherischen Seiltänzern, welche die Kunst auf den Kopf stellen, weil das ordinäre Gehen auf zwei Beinen anfängt langweilig zu werden; der widerwärtigste Phantasie-Renomiste! Was malt er denn? Eine trübe Welt von Gespenstern, Zauberern, Elfen und dergleichen Fratzen.... Er ist recht verliebt in das Abgeschmackte, in Dinge, bei denen keinem Menschen wohl wird. Die gesunde, lautere Milch des Einfach-Schönen verschmäht er und braut einen Schwindeltrank auf Kreuzwegen und unterm Galgen“[15]). Man könnte nun freilich einwerfen, es brauche dies nicht die Ansicht des Dichters selbst zu sein. Aber auch wenn sie es nicht wäre, so ist eben schon allein die Möglichkeit einer solchen ungewöhnlich heftigen Kritik an der Romantik etwas, was unseren Dichter grundsätzlich und wesentlich von ihr unterscheidet. Aber auch Nolten läßt er sagen — und es scheint, als spräche hier der Dichter selbst —: „Wenigstens täte er mir sehr unrecht, indem der Vorwurf des Phantastischen, den er mir zu machen scheint, nur den kleinsten Teil meiner Erfindungen träfe, wenn es

je ein Vorwurf heißen soll. Die meisten meiner Arbeiten bezeichnen in der Tat eine ganz andere Gattung"[16]).

Romantische und realistische Elemente vereinigt nach Vischers Urteil die Gestalt der Agnes in sich. Die realistischen Elemente scheiden im Rahmen unserer Betrachtung aus. In der „romantischen Hälfte" der Charakterzeichnung der Agnes tritt uns zweifellos ein unerfreulicher pathologischer Zug entgegen, der in Mörikes Wesen selbst gelegen haben mag. Aber dieses pathologische Moment vermag uns keineswegs den großartigen künstlerischen Gesamteindruck dieser lebenswahren Gestalt zu nehmen, ebensowenig es etwa im Käthchen von Heilbronn den künstlerischen Eindruck stört; und Bachert weist mit Recht darauf hin[17]), daß keine der romantischen Vorgängerinnen der Agnes wie Heinses Lucinde im „Ardinghello", Tiecks Rosalinde im „William Lovell", Brentanos Violetta im „Godwi", „die gleiche lebendige Rundheit bei allem romantischen Gefühl" erreicht habe.

So reicht denn auch dieses literarisch überkommene Motiv nicht dazu aus, über das Romantische im Maler Nolten den Stab zu brechen. Das gleiche gilt für die Figur Wispels, der so recht das Skurrile der Romantik verkörpert und in dem Bachert „das Gespenst der hypochondrischen Erlebnisse Mörikes"[18]) sehen will. Er ist eine durchaus entbehrliche Nebenfigur und stört keineswegs den Eindruck des Ganzen. Vischer hat ihn in seinem späteren Vorwort zu den Kritischen Gängen auch abgelehnt, während er hier noch seinen Beifall findet.

Eine durchaus romantische Gestalt ist der Held des Romans selbst, der Maler Nolten. An seiner Entwicklung tadelt Vischer, daß die Bildungswege, die er gehe, viel ärmer seien als die des Wilhelm Meister und daß sie unterbrochen und gestört würden durch das romantisch-mystische Element. Hierin schließt sich die Literatur sehr weitgehend an Vischer an[19]). Hierzu ist zu sagen: Zweifellos sind die Bildungswege Noltens ärmer als die des Wilhelm Meister, was das eine Beispiel beweist, daß Noltens Verhältnis zu Konstanze für seinen Bildungsgang durchaus bedeutungslos bleibt und keine Bereicherung seiner Persönlichkeit mit sich bringt, im Gegensatz zum Eintritt Wilhelm Meisters in die Adelsgesellschaft, durch die er gerade seine letzte Läuterung erfährt. Ebenso ist es richtig, daß sich Nolten nicht zur selbständigen Persönlichkeit entwickelt, und daß er gerade da, wo er seine „Bildung" im Kampf gegen die Mächte des Lebens erproben soll, versagt und zerbricht. Aber wir müssen

uns dabei der Tatsache bewußt bleiben, daß zur Zeit der Entstehung des Maler Nolten der realistisch-psychologische Roman eben noch nicht da war, daß wir daher auch nicht das Recht haben, den Maßstab dieses Romans an ein Kunstwerk anzulegen, das aus seiner Stellung zwischen Romantik und Realismus durchaus seine Eigengesetzlichkeit erhält, nach der es auch zu beurteilen ist. Ebenso ist es natürlich verfehlt, den Maler Nolten mit dem Maßstab des klassischen Romans, des Wilhelm Meister, zu messen. Mörike weist deshalb diesen ungerechten Vorwurf zurück, wenn er schreibt[20]): „Hätt' ich einen ästhetischen oder auch nur lebensphilosophischen Roman schreiben wollen, etwa nach Art des Wilhelm Meister, so hätt' ich freilich ganz anderen Aufwand machen müssen." Mörike ist sich, wie jeder wahre Dichter, seiner Grenzen wohl bewußt.

Wir fassen zusammen: Der weitaus größte Teil des Romantischen im Maler Nolten ist Mörikes eigenem Wesen und seiner eigenen Lebenssphäre entsprungen, ist daher wahre, echte, gesunde Dichtung. Die wenigen krankhaft-romantischen oder literarisch überkommenen Motive sind entweder stark objektiviert, oder sie sind von so geringer Bedeutung, daß sie den Gesamteindruck nicht zu stören vermögen.

Wir kommen damit an die Frage der Einheit in Mörikes Maler Nolten. Wir versuchen, sie zu beantworten in den Gestalten, in der Motivierung, in der Kunstform und im Romanganzen.

Im ersten Fall scheint mir eine Einheit durchaus gegeben durch die Tatsache, daß alle Hauptpersonen eine starke innere Bezogenheit auf den Helden des Romans aufweisen: Elisabeth bildet einen Teil von Noltens Wesen, seine tiefste und stärkste, seine romantische Anlage. Elisabeth ist ohne Nolten nicht denkbar, aus dem Zusammenhang herausgerissen, wirkt sie überaus einseitig, ist sie die „Verkörperung der einseitigsten Romantik"[21]). Agnes und Konstanze sind das natürliche Gegengewicht gegen Elisabeth. Sie vertreten jenen anderen, kleineren Teil in Noltens Wesen, der sich freilich mehr als Sehnsucht, denn als wahres Sein darstellt. In Agnes sehen wir die naive Naturnähe, in Konstanze das harmonische Maß als Gegenstand seiner Sehnsucht verkörpert. Larkens' Freundschaft mit Nolten beruht darauf, daß er den anderen, seinem Freund entgegengesetzten Typ des romantischen Menschen darstellt: Ist Nolten der „ideal strebende, ungebrochene Enthusiast", so ist Larkens der sich selbst verneinende Skeptiker, „die Verkörperung der romantischen Ironie"[22]).

So klar und eindeutig die Einheit in diesem ersten Punkt erscheint, so strittig ist sie im zweiten, in der Frage der sogenannten doppelten Motivierung, der romantisch-ideellen und der realistisch-psychologischen. Sogar eine so geistvolle Schrift wie die Reinhardts, die namentlich in der Deutung des Romantischen im Maler Nolten so Hervorragendes geleistet hat, anerkennt den Roman Mörikes zwar als „den entscheidenden Schritt zum Ausgleich zwischen den widerstrebenden Mächten seines Innern", betont aber, daß die zwiespältige Haltung des Dichters eine wesentliche Erschwerung des Verständnisses mit sich bringe und den rein künstlerischen Wert des Romans beeinträchtige[23]). Von den zeitgenössischen Urteilen nenne ich nur das von Theodor Storm[24]), der von dem „Zwiespalt der Dichtung" und dem „Mangel befriedigender Lösung der darin angeregten Konflikte" spricht und sich hier aufs engste mit dem Urteil Vischers berührt.

Zunächst fei festgestellt, daß es sinnlos ist, das Romantisch-Fatalistische bestreiten und den Nolten zu einem rein psychologischen Roman stempeln zu wollen, wie dies Karl Fischer tut[25]); daß es aber ebenso verfehlt ist zu behaupten, die romantisch-mystischen Bestandteile könnten ruhig fehlen, das beste bliebe doch noch erhalten, eine Ansicht, die Harry Maync wiederholt vertreten hat[26]). Am schlagendsten spricht dagegen Mörikes eigener Ausspruch in einem Brief an Mährlen (2. September 1832)[27]): „Übrigens möchte ich Dich in Deiner Beurteilung insbesondere auf Elisabeth und ihr Schicksalsgewebe aufmerksam machen, was mir stets ein H a u p t m o m e n t beim Ganzen war." Ferner ist hierfür bezeichnend die Tatsache, daß der Dichter in seiner späteren realistischen Umarbeitung des Nolten gerade jene romantisch-mystischen Elemente zum Teil wörtlich beließ, wenn er sie auch jeweils nachträglich psychologisch zu erklären suchte. Nein, das romantische Element kann keineswegs ausgeschieden werden; man würde sonst einen Teil des Dichters ausscheiden. Denn das Romantische im Maler Nolten ist ja nicht Arabeske, wie wir gesehen haben, sondern Teil seines dichterischen Seins. Dies als Vorbemerkung.

Unter der doppelten Motivierung im Maler Nolten versteht man also das Nebeneinander von romantisch-mystischen und von psychologisch-natürlichen Anlagen und Motiven. Während wir es nun aber im letzteren Fall mit einer tatsächlichen, natürlichen Begründung zu tun haben, handelt es sich im ersten Fall vielmehr um eine romantisch-mystische S t i m -

mung, deren biographischer Ausgangspunkt Mörikes Peregrina-Erlebnis darstellt. Die beiden „Motivierungen" liegen also auf durchaus verschiedenen Ebenen, die sich keineswegs überschneiden. Das geht schon daraus klar hervor, daß wir die romantisch-ideelle Motivierung fast ausschließlich in der Eisabeth-Handlung vorfinden, die realistisch-psychologische vorwiegend in der Agnes- und Konstanze-Handlung, wenn wir im Falle der Agnes vom pathologischen Moment absehen. Es ist zwar behauptet worden, man könne die Elisabeth-Handlung rein psychologisch erklären; dann aber verlöre diese Gestalt völlig ihren Sinn, dann allerdings würde sie überflüssig.

Entscheidend für die Beurteilung der Einheit in unserem Roman kann letztlich allein die Frage sein, ob sich der Dichter hinsichtlich jener „doppelten Motivierung" eines tatsächlichen Zwiespalts bewußt war und mit ihm gerungen oder unter ihm gelitten hat. Und diese Frage müssen wir verneinen. Aus einem Brief an Vischer vom 23. Mai 1832 geht nur hervor, daß er sich, wie schließlich selbstverständlich, der doppelten Motivierung, nicht aber eines Zwiespalts dabei bewußt war: „Was ich Dir so lange wie möglich verheimlichen wollte: Daß der Maler, ingleichen die Braut, tragisch endigen, wird Dir, auch bereits aus gegenwärtigen Blättern, als Notwendigkeit erscheinen. Indessen ist — teils eine Unvorsichtigkeit des Malers, teils die unerwartete Erscheinung der Elisabeth Veranlassung, daß Agnes in ihren Wahnsinn rückfällig wird... Noltens Tod ist Folge teils eines gewissen wunderbaren oder wunderähnlichen Umstands, den ich jetzt nicht nennen will, teils aber vorzüglich, weil der Natur der Sache nach, sein Stern sich längst geneigt hatte"[28]). Dagegen liefert ein Brief des Dichters an Gustav Schwab vom 17. Februar 1833 den eindeutigen Beweis für die Tatsache, daß Mörike sich eines Zwiespalts nicht bewußt war, obwohl gerade dieser Brief unverständlicherweise öfters zum Beweis für das Gegenteil herangezogen wird. Mörike schreibt darin: „... Obschon ich in manchen Dingen, z. B. was gerade die Duplizität (die Gustav Schwab gerügt hatte) und höhere Einheit der leitenden Ideen betrifft, gern recht behalten möchte"[29]). Auch die bereits hervorgehobene Tatsache, daß Mörike in der zweiten Fassung des Nolten wohl neue realistisch-psychologische Züge hinzufügte, die romantisch-mystischen Bestandteile aber durchaus in ihrem Recht beließ[30]), ist ein deutliches Zeichen dafür, daß der Dichter hier keinen Zwiespalt empfand.

Die von Vischer hervorgehobene Tatsache, daß die romantische Motivierung überwiege, ist m. E. für die Frage der Einheit belanglos, da es bei einem Kunstwerk nicht auf das mathematische Verhältnis seiner Wesenselemente ankommt, sondern darauf, ob diese Wesensbestandteile gesunde, echte Poesie sind, und das haben wir doch gerade hinsichtlich des Romantischen nachzuweisen vermocht.

Somit glauben wir, die Frage dahin entschieden zu haben, daß die doppelte Motivierung keineswegs den Eindruck einer inneren Zerrissenheit aufkommen läßt und den einheitlichen Charakter des Ganzen stört. Wenn Vischer und Theodor Storm diesen Eindruck hatten, so entsprang dies ihrer vorwiegend realistischen Haltung, in der sie jede allzu enge Verbindung dieser Haltung mit der ihr gerade entgegengesetzten romantischen als störend empfinden mußten.

Wenn irgendwo ein Mangel an Einheit zu verspüren ist, so ist es in der äußeren Form, in der Komposition, was ja auch Vischer andeutet. Die häufige Einschachtelungstechnik, die Art und Weise, für den Gang der Handlung entscheidende Dinge durch nachträgliche Erzählung nachzuholen, bringt es mit sich, daß, wie Bachert mit Recht betont, die Knotenpunkte der Fabel sich nicht mit den Verwicklungen des inneren Geschehens decken[31]). Völk weist in seiner Abhandlung „Die Kunstform des Maler Nolten von Eduard Mörike" nach, daß dieses Kompositionsverfahren durchaus das der spätromantischen Novelle sei, wo zwar ein novellenhaftes Hauptgeschehen zu Grunde läge, wo aber Abschweifungen und Episoden in einem Maß erlaubt seien, daß wir in diesem Falle durchaus von Romanen sprechen würden.

Es handelt sich also bei der hier zu Tage tretenden Kompositionsschwäche tatsächlich einmal um einen literarisch überkommenen romantischen Brauch. Ob diese Schwäche dazu angetan ist, den Eindruck der mangelnden Einheit im Gesamtkunstwerk aufkommen zu lassen, das zu entscheiden, ist natürlich eine Sache des Gefühls jedes einzelnen. Für mein Empfinden ist die Einheit weitaus stärker als dieser Zwiespalt in der Komposition. Daß er mit der inneren Zweiheit des Romans, insbesondere mit der doppelten Motivierung, nichts zu tun hat, betont auch Völk[32]). Überdies handelt es sich hier um erlebte Romantik, dort um literarisch überkommene. Auch das Gesamturteil der Literatur geht in merkwürdigem Widerspruch zur Einzel-Analyse meist dahin, daß der Maler Nolten ein „organisches Ganzes" sei „von höchstem Persönlichkeitswert"[33]).

Wie weit diese zwiespältige Haltung der Literatur tatsächlich durch Vischer veranlaßt wurde, sei dahingestellt. Trotzdem bleibt es das unbestrittene Verdienst Fr. Th. Vischers, als erster eine wissenschaftlich vertiefte Analyse von Mörikes Lebensroman gegeben und auf seinen seltenen poetischen Reichtum hingewiesen zu haben[34]).

In seiner Besprechung der 1838 erschienenen Gedichte Mörikes[35]) (s. S. 14) geht Vischer nach überaus wertvollen grundsätzlichen Betrachtungen über naive und bewußte Dichtung im allgemeinen und über die romantische Dichtung im besonderen auf die zeitgeschichtliche Bedeutung Mörikes ein, die er — wohl als erster — darin sieht, daß mit Mörike mitten in einer völlig unpoetischen Zeit ein Dichter der reinsten Naivität erstehe, der, so können wir heute fortfahren, in dieser Zeit der Umwertung aller Werte das höchste Gut deutschen Geistes bewahrte und hinüberrettete in eine andere Zeit.

Diese Naivität charakterisiert Vischer im folgenden als romantisch im Sinne des Volksliedhaften wie im Sinne des Phantastischen.

Das Naive sei indessen nur eine Seite Mörikes; die andere sei das Geistige, mit einem Wort Schillers, das „Sentimentalische". Beides, Natur und Geist, Naives und Sentimentalisches, gelangten bei Mörike, wie bei jedem echten Dichter, zur Einheit.

Vornehmlich sei es nun die Antike, die in Mörike diese „Vereinigung der germanischen Innigkeit und der nordischen Phantasie mit der hellen und heiteren Form der höheren künstlerischen Bewußtheit" geschaffen habe. Selbst die ausgesprochen romantisch-mystizistischen Gedichte verrieten jene edle künstlerische Klarheit, wie wir sie bei Goethe, Schiller, Hölderlin fänden. Bei den wirklich antiken Gedichten läge der Vergleich mit Hölderlin besonders nahe. Im Zusammenhang damit befaßt sich Vischer mit der Mythologie bei Mörike, der die antike Götterwelt nicht als eine „Sammlung abgebleichter Gestalten" übernehme, sondern ihnen neues Leben einhauche.

Auf die Frage, ob sich in Mörike auch die innere Zerrissenheit seiner Zeit wiederspiegele, antwortet Vischer: Daß ihm die Gestalt der zerrissenen Subjektivität nicht fremd sei, beweise eine der schönsten Partien im Maler Nolten, welche sich doch von jeder häßlichen Disharmonie und negativen Ironie ganz fernhalte. Als lyrischer Dichter pflege er dagegen nur die harmonische Stimmung. Sein Gestaltungsprinzip sei mehr edle Weiblichkeit als männliche Stärke.

In der Einzelbesprechung behandelt Vischer zunächst die Lieder, denen er nachrühmt, daß es wirklich Lieder im wahrsten Sinne des Wortes seien, Lieder, die noch jene unmittelbare Verbundenheit mit der Musik zeigten, bei deren Lesen sich einem die Melodie geradezu aufdränge („Agnes"). In gleicher Weise wie das Ohr werde indessen auch das Auge angesprochen, indem das Lied ein „bestimmtes, klares Phantasiebild" hervorrufe, worin Vischer eine relative Objektivität erblickt, die auch der Lyrik anhaften müsse („Das verlassene Mägdlein"). Im „Lied vom Winde" bewundert Vischer die „organische Einheit von Gehalt und innerer sowohl als äußerer Form". Ferner nennt Vischer als besonders schön die Gedichte: „Die Schwestern", „Die Soldatenbraut", „Jägerlied", „Begegnung", „Storchenbotschaft".

Das mystisch-romantische Element trete durchgehend in den Balladen und Romanzen zu Tage. Die Stoffe seien durchweg mythisch, märchenhaft. Vischer wünscht, der Dichter möge sich doch historischen Gestalten zuwenden, damit seine Phantasie sich beschränke und zu klarer Bestimmtheit gelange. Auch hier kommt Vischer, wieder in gewissem Widerspruch zu seinen einleitenden Betrachtungen, zu einer Verurteilung des Romantischen, und es klingt, nach Vischers eigenem Wort, sehr hart, wenn er mit Beziehung auf Mörike feststellt, daß das Überwiegen des Wunderbaren in der Poesie ebenso auf eine abstrakte Verstandesleistung zurückgehe wie die prosaische Weltansicht. Doch hebt er andererseits wieder hervor, daß Mörike keineswegs in der hergebrachten „Balladenmanier" befangen sei. Er rufe vielmehr mit seinen Balladen einen solchen Eindruck in uns hervor, daß wir glauben, wir erlebten diese mystischen, bangen Gefühle und Anschauungen zum ersten Male. Dies gelte besonders vom Lied des Jung-Volker, wogegen „die schlimme Greth" unverständlich bleiben müsse. Diese Ballade sei „ein Extrem nebelhafter Romantik". Ungleich wirklichkeitsnaher sei „Der Feuerreiter". Gehaltvoller werde diese Poesie, wenn in ihr eine sittliche Idee Gestalt annehme, wie in „Die traurige Krönung".

Auch das komische Element wisse Mörike in diese mystisch-romantische Dichtungsgattung einzuführen, so in „Des Schloßküpers Geister zu Tübingen". Weniger gelungen findet Vischer das „Märchen vom sicheren Mann", das einer Lieblingsvorstellung des jungen Dichters entspringe.

Auf dem Gebiet der Religion zeige sich so recht die naive Bewußtseinshaltung des Dichters, sei es nun der schlichte Ton der Legende („Erzengel

Michaels Feder") oder seien es jene herrlichen lateinischen Kirchengesänge, die Mörike übersetze („Jesu benigne", „Wo find ich Trost?").

Zuletzt betrachtet Vischer die Gedichte der „klassisch veredelten Form, der reinen Idealität". Er charakterisiert kurz folgende Gedichte: Mein Fluß, Fußreise, An einem Wintermorgen, Zurechtweisung, Er ist's, Im Frühling (ein Gedicht, das er als „mystisch-träumerisch" auffallender Weise hier einreiht), die Nacht, Die Elemente (zwei Gedichte, von denen es uns erst recht wundert, sie hier angeführt zu finden), Besuch in Urach. Während das „Liebeslied eines Mädchens" in der Form noch dem einfachen Volkslied näherstehe, erscheinen in den Gedichten „Erinnerung", „Liebesvorzeichen", „Josephine", „Der junge Dichter", „Hochzeitslied" die Liebe „ideenvoller, geistiger blickend" als in den naiv-volkstümlichen.

Auffällig ist wiederum, daß Vischer die Peregrina-Gedichte ebenfalls hier einreiht. Überaus bezeichnend ist dabei seine Bemerkung: „Hätten wir nur irgendeinen Anknüpfungspunkt, um uns diese Phantasmagorien zu deuten, so müßten uns diese herrlichen Bilder, dieser Zauberhauch, die mystische Glut mit ungeteilter Bewunderung erfüllen." Hätte Vischer also das reale Erlebnis gekannt, das hinter diesen Peregrina-Gedichten (und hinter der Elisabeth im Nolten) steht, dann erst hätte er sie, wiederum aus seiner realistischen Einstellung heraus, voll anerkannt.

Mit den Gedichten „Muse und Dichter", „An meinen Arzt", „Trost" führe uns der Dichter ins harte Alltagsleben ein. Die bitteren Erfahrungen dieses Lebens überwinde der Humor in den köstlichen Gedichten „Die Visite", „Lammwirts Klagelied", „Restauration", „Zur Warnung". In „Kirchengesang" und „Karwoche" erscheine die Religion als die Befreierin von den Nöten des menschlichen Lebens.

Als antike Gedichte in romantischer Form führt er an: Antike Poesie, Eberhard Wächter, Herbstfeier; als rein antike Gedichte: Die lose Ware, Maschinka, An meine Mutter. Im modernen Epigramm sei dem Dichter nur weniges gelungen. Man dürfe ihm aber hieraus keinen Vorwurf machen; er stehe an poetischen Gaben zu hoch, um im Witze zu glänzen; vor allem sei ihm die „komische Anschauung" eigen, die weit über dem bloß geistreichen Witze stehe.

Diese Kritik Vischers ist zwar wissenschaftlich nicht so vertieft wie die des Maler Nolten, trifft aber im Urteil fast durchweg die Anschauungen der heutigen Literaturwissenschaft. Vor allem ist bemerkenswert, daß die

Lieder, die Vischer als besonders schön hervorhebt, im Laufe der Zeit die bekanntesten und volkstümlichsten wurden: Das verlassene Mägdlein, Agnes, Lied vom Winde.

Im einzelnen ist sehr zutreffend die Erkenntnis von der naiven Bewußtseinshaltung unseres Dichters. Mayne führt in seiner Mörike-Biographie treffliche Zeugnisse für dieses naiv-unbewußte Schaffen des Dichters an[36]. So schreibt der Dichter am 18. Juli 1856 an Moritz von Schwind über „Schön Rohtraut": „Ich stieß einmal ... zufällig in einem altdeutschen Fremdwörterbuch auf den mir bis dahin ganz unbekannten altdeutschen Namen. Er leuchtete mich an als wie in einer Rosenglut, und schon war auch die Königstochter da. Von dieser Vorstellung erwärmt, trat ich aus dem Zimmer zu ebener Erde in den Garten hinaus, ging einmal den breiten Weg bis zur hintersten Laube herüber und hatte das Gedicht erfunden, fast gleichzeitig damit das Versmaß und die ersten Zeilen, worauf die Ausführung auch wie von selbst erfolgte."

Heilmann führt Mörikes gesamte volksliedhafte Dichtung auf eben diese Bewußtseinslage des „naiven" Menschen zurück. Sie zeige sich im freien Spiel der Phantasie, im elegischen Thema der unglücklichen Liebe und in seiner naiv-frommen, unkomplizierten und unpsychologischen Religiosität. Mörikes volkstümliche Dichtung unterscheide sich vom Volkslied nur durch die größere technische Vollkommenheit und die Zartheit des Gefühls gegenüber dem vorwiegend derben Ton des Volkslieds. Mörike habe den typisch generellen Stil des Volkslieds im Gegensatz zum individuellen der Kunstdichtung gefunden und zwar, gleich den größten Kunstdichtern von Walther bis Goethe, unbewußt aus seiner volkstümlichen Veranlagung heraus[37].

Eine andere Abhandlung über „Die Mythologie bei Mörike" erklärt auch deren Ursprung aus „naivem Ernsterleben"[38].

Auch die Zweiheit in Mörikes Dichtung, die Vischer mit den Begriffen Natur und Geist wiedergibt, die er aber auch andeutet, wenn er davon spricht, daß Auge und Ohr durch seine Lyrik angesprochen würden, ist eine Erkenntnis, mit der Vischer den Grund gelegt hat für unsere heutige Betrachtung Mörikes.

Bei Besprechung der Balladen und Romanzen Mörikes wird nun die in der Kritik des Maler Nolten nur angedeutete und überdies noch im Widerspruch zur Einzel-Analyse stehende Ablehnung des Mystisch-Romantischen klar ausgesprochen. Tatsächlich kann man ja nun auch in den

Balladen und Romanzen die stärkste Annäherung an die zeitgebundene Romantik innerhalb des gesamten Mörikeschen Werkes feststellen[39]), und eine Ballade wie „Die schlimme Greth" muß trotz höchster poetischer Schönheit im einzelnen in ihrer ersten Fassung schwer verständlich bleiben; Mörike hat hier auch tatsächlich die „nebelhaften" Partien später getilgt. Doch bemerken wir auch in diesen Balladen, freilich in viel geringerem Maße, eine leise Andeutung des Strebens nach Objektivierung. So wird in „Zwei Liebchen" die Donau zum Schauplatz des märchenhaften Geschehens gemacht, und im „Sieben-Nixen-Chor" wird das eigentliche Nixenmärchen von einem eigens eingeführten Magier erzählt; freilich geht am Schluß das mystische Element auch in die Rahmenerzählung selbst über.

Die formale Stellung der von Vischer an letzter Stelle aufgeführten Gedichte ist durchweg sehr gut gesehen, auch in den Fällen, wo wir zunächst überrascht sind, diese Gedichte in die Abteilung der klassischen Form eingereiht zu sehen, so z. B. bei dem Gedichte „Im Frühling"[40]); trefflich ist auch die Charakterisierung der „Herbstfeier", die tatsächlich eine Vermählung antiken Geistes — und zwar in seiner dionysischen Form — mit romantischem Lebensgefühl darstellt; hier liegt wirklich der Vergleich mit Hölderlin am nächsten. Über die Mythologie in diesem Gedichte sagt Märtens: „Der Dichter hat nicht die griechische Mythologie als Mythologie erfaßt und neu belebt, sondern ein Stimmungserlebnis seines Ich findet seinen wesensgemäßen Ausdruck in diesen fremden Formen. Dieses Ich aber ist ein urdeutsches, ein urschwäbisches"[41]).

Mit diesen kurzen Stichproben glauben wir den Nachweis dafür erbracht zu haben, daß Vischer vermittels seiner unbedingt sicheren Urteilskraft das getroffen hat, was heute tatsächlich Allgemeingut der Literaturwissenschaft geworden ist.

Wir kommen damit zu den Gesamturteilen Vischers über Mörike.

Zuerst ist hier das Urteil zu nennen, das Vischer 1844 in den Kritischen Gängen als Vorwort seinen beiden eben besprochenen Aufsätzen voranschickte. Zu dieser Kritik ist zu sagen, daß sie eben mitten in jene Zeit der siebenjährigen Verstimmung zwischen Mörike und Vischer fällt (vgl. S. 12 ff.) und daß sie den bei der Kritik des Maler Nolten noch unklar zu Tage getretenen Zwiespalt zwischen der kämpferischen und daher notwendigerweise einseitigen Haltung des Realisten und dem untrüglichen

Instinkt des geborenen Kunstkritikers verschärft und daher, wie Vischer selbst zugibt[42]), zu einem überaus harten und ungerechten Urteil gelangt.

Nach einer kurzen Berichtigung seiner Kritik des Nolten, die dahin geht, daß Vischer glaubt, das Schattenspiel und die komische Figur Wispels zu ungeteilt gelobt zu haben, läßt er sich in scharfen Worten über den „Bruch" in Mörikes Dichtung und über seine begrenzte Gestaltungsmöglichkeit aus. Sogar die „Sphäre der vernünftigen Wirklichkeit" findet jetzt nicht mehr seine volle Anerkennung. Denn sie sei in dieser Form eben doch schon von früheren Dichtern, vor allem von Goethe, „durchgearbeitet" und müsse in der Kunst der neueren Zeit bedeutenderen, objektiveren Sphären weichen. An die Stelle von Bildungskämpfen des Subjekts sollten Völkerkämpfe treten.

Doch bricht sich auch hier zum Schluß wieder die alte Begeisterung für den Freund Bahn und gipfelt in den trefflichen Worten: „Von der schwäbischen Gruppe der romantischen Schule hat er das Naive, von der norddeutschen das Traumhaft-Phantastische, von der klassischen Verzweigung unserer letzten poetischen Blüte das rein menschliche, griechisch schöne Gefühl Hölderlins, von Goethe die plastisch edle Seelenmalerei in der Schilderung tiefer Empfindungskämpfe ...".

Diese „Universalität, die über allen zeitlichen Wandlungen steht"[43]), ist in der Tat das Kennzeichen von Mörikes Genius, wie sie Kennzeichen ist des naturhaften Genies. Auch in der grundlegenden Feststellung dieser Tatsache hat also Vischer der Wissenschaft den Weg gewiesen.

Hinterläßt der erste Teil dieser zusammenfassenden kritischen Betrachtung einen recht unerfreulichen Eindruck, so spricht aus den beiden letzten Zeugnissen Vischers, in denen er dem Freund und Dichter die letzte Ehre erweist, ein so wahres Verstehen und eine so innige Liebe zu dem gerade in der Beschränkung so großen Dichter, daß wir ergriffen stehen vor dem Band dieser edlen Freundschaft.

In Vischers Nachruf am Grabe Mörikes vom 6. Juni 1875[44]) ist es gerade jenes romantische Zwischenreich des Sinnlich-Übersinnlichen, das er als das Bleibende und Unvergängliche in Mörikes Werk erkennt. Ebenso treffend kennzeichnet er nun hier das zwiefältige (nicht zwiespältige!) Wesen des Dichters, wenn er von ihm sagt, der Dichter sei von dieser und nicht von dieser Welt. Auch in seiner Rede bei der Einweihung des Mörike-Denkmals (4. Juni 1880)[45]) rühmt er ganz besonders den

märchenhaften Zug der Dichtung Mörikes. Es ist, als wolle er das Unrecht, das er in diesem Punkte dem Dichter früher zugefügt hatte, wieder gutmachen.

So ist denn das literarische Verhältnis Vischers zu Mörike zu tiefst gegründet auf die enge Freundschaft des Kritikers und des Dichters: In der Jugend übersandten sich beide ihre ersten dichterischen Produkte und kritisierten sie gegenseitig; im Mannesalter schuf der eine seine reifste Dichtung, die den geistigen Schatz unserer Nation um ein Wertvolles bereicherte, und schrieb der andere seine wissenschaftliche Kritik dieser Dichtung und machte sie bekannt; und auch nach dem Tode des einen hörte diese Freundschaft nicht auf, sondern zeitigte auch dann noch die herrlichsten Früchte im Gedenken des anderen an den verlorenen Freund.

III.

Die Erkenntnis einer tatsächlichen Einwirkung Vischers auf die Dichtung seines Freundes stützt sich für den „Urnolten" auf den Briefwechsel der Freunde, für die zweite Fassung des Maler Nolten auf den Briefwechsel und auf die Vischersche Kritik des Romans und für die Gedichte wiederum auf deren Kritik durch Vischer.

In jenem Brief vom 3. November 1830[46]), in dem Vischer auf Mörikes Übersendung seiner „Novelle" antwortet, meint der Freund zunächst, Nolten sollte doch durchweg mehr als Künstlerpersönlichkeit dargestellt werden. Er findet es nicht befriedigend, daß die Erzählung in ihrem Verlauf mehr und mehr aufhöre, eine Künstlernovelle zu sein. (Dies steht zwar im Widerspruch zu seiner späteren Kritik, in der er gerade seiner Zufriedenheit darüber Ausdruck gibt, daß man es hier nicht mit einem Gebilde jener „abgelebten" Gattung der Künstlerromane zu tun habe, deckt sich aber mit seiner Kritik am Beruf Noltens, der „zu wenig innere Notwendigkeit" habe).

Auch für den Schauspieler fordert er eine eingehendere künstlerische Entwicklung. Die Zerrissenheit seiner seelischen Haltung lasse sich ja gerade mit diesem seinem Beruf aufs engste in Zusammenhang bringen. Er hofft, daß die nach Larkens' Tod gefundenen Memoiren diesen seinen Wunsch erfüllen werden.

An einzelnen Ausstellungen hat er zu machen:

Noltens plötzliche Überzeugung von Agnesens Untreue sollte stärker motiviert werden als durch den anonymen Brief. Allein auf diesen hin

den Glauben an ein solches Mädchen zu verlieren, müsse als zu wenig glaubhaft erscheinen.

Constanze dürfe der ganzen inneren Stellung nach, die sie im Roman innehabe, nicht stehlen, sie dürfe auf keinen Fall die Brieftasche entfernen. Die Kammerkatze könne ja die Briefe vorlesen.

Vor dem Entschluß Constanzens zur Rache fordert Vischer einen stärkeren inneren Kampf, ebenfalls wieder aus ihrer ganzen bisherigen edlen Charakterhaltung heraus.

Im Antwortschreiben Mörikes an Vischer vom 30. November 1830[47]) dankt der Dichter seinem Freund für die Kritik, über die er sich sehr gefreut habe und will einen seiner Zweifel „dankbar nützen".

Seine nur andeutungsweise Darstellung der Kunst Noltens rechtfertigt Mörike damit, daß es nach seiner Meinung nicht im Charakter der N o v e l l e liege, lange Betrachtungen und grundsätzliche Bemerkungen einzuflechten. Hätte er das tun wollen, so hätte er „einen ästhetischen oder auch nur lebensphilosophischen R o m a n" schreiben müssen, etwa nach der Art des Wilhelm Meister. Weiter schreibt der Dichter, daß Vischer ihn nun doch bestimme, dem Titel den Künstlerbegriff zu nehmen, um eben diesem Mißverständnis vorzubeugen. (Wir wissen indes, daß er das doch nicht getan hat.)

Noltens Mißtrauen werde im folgenden eingehend begründet. Doch sehe sich Mörike durch Vischers Einwurf veranlaßt, diese s p ä t e r e M o t i v i e r u n g f r ü h e r e i n z u s c h a l t e n.

Die Handlung der Gräfin finde er indessen durchaus in der Eigenart des weiblichen Geschlechts begründet. Überdies solle Konstanze nicht „die Beste ihres Geschlechts" sein.

In seinem Briefe vom 28. Dezember 1830[48]) erwidert nun Vischer, daß er die Gestaltung der Künstlerpersönlichkeit durchaus nicht durch eingeschaltete Reflexionen ausgeführt wissen wollte, sondern durch sinnlich-plastische Darstellung der Art und Weise, w i e Nolten male. Gegen die Handlungsweise der Gräfin wende er sich vor allem deswegen, weil die Kammer-Jungfer eben zuvor dasselbe getan habe. Er wolle zwar keine Moral, sondern Natur; aber Moral könne doch auch Natur sein, und das sei bei Konstanze der Fall.

In einem Schreiben Mörikes vom 26. Februar 1832[49]), in dem er das baldige Erscheinen des Romans ankündigt, ist für uns nur von Bedeutung, daß er auch hier wieder hervorhebt, er habe auf Vischers

Anregung hin „eine ursprünglich erst hinten eingeflochtene Partie, wodurch die Verirrung des Malers eigentlich motiviert" werde, „gleich vorne" eingeschoben.

Soweit der Briefwechsel. Sehen wir uns nun daraufhin den Maler Nolten an. Was den ersten Punkt betrifft, die Entwicklung Noltens als Künstler, so ist zuzugeben, daß sie sehr andeutungsweise und meist nur äußerlich gegeben wird. Doch zeigt die Darstellung dieser Entwicklung manche Züge, die auf Vischers Einfluß zurückgehen mögen. So hören wir im „Tag aus Noltens Jugendleben", wie Nolten zum Maler wurde und welcher Art seine frühen Werke waren. Auffallend ist hier die Übereinstimmung des an den Schluß von „Noltens Jugendleben" angefügten Hinweises auf seine künstlerische Entwicklung mit dem entsprechenden Vorschlag Vischers:

Vischer[50]): „... sondern Du solltest erzählen, was für und welchen Charakter tragende Gemälde er nun gemalt habe, z. B. phantastische, christliche, romantische oder antike etc."

Mörike[51]): „In hohem Grade fruchtbar ward ihm der Aufenthalt zu Rom und Florenz, aber selbst die mannigfaltigen Anschauungen dieser herrlichen Kunstwelt vermochten den Grundton jener früheren Eindrücke nie völlig zu verdrängen, deren mysteriöser Charakter zunächst in der Idee des Christlichen eine analoge Befriedigung fand."

Von diesem Bericht aus Noltens Jugendleben sagt Larkens zuvor, sein wichtigstes Moment, „die Spitze des Ganzen", sei die Art und Weise, wie Nolten „zur innigsten Vermählung mit der Kunst geleitet werde, deren ursprünglicher Charakter sich noch heute in einem großen Teil seiner Gemälde erkennen" lasse[52]). Auch hier ist es sehr wohl denkbar, daß diese Bemerkung später eingeflochten wurde, da auch sie rein äußerlich bleibt und den Kern jener eingeschobenen Erzählung gar nicht trifft; denn dieser liegt vielmehr in Noltens geheimnisvoller Begegnung mit Elisabeth als in seinem Verhältnis zur Kunst.

Bedeutsam ist indessen, daß im zweiten Teil des Nolten, den Mörike, soviel ich sehe, erst Anfang April 1831, also vier Monate nach dem obengenannten Briefwechsel, vollendet hatte[53]), tatsächlich eine Verbindung der künstlerischen mit der inneren Entwicklung Noltens angestrebt ist. In schicksalsschweren Stunden ist es hier wirklich die Kunst, die Nolten über seine augenblickliche Lage hinweghebt, so nach seinem Zerfall mit Konstanze oder nach Larkens' Eröffnung über den von ihm begangenen Betrug.

Demgegenüber ist ja nun bei Larkens, der „bedeutendsten männlichen Figur des Romans", die von Vischer geforderte Verbindung seiner künstlerischen mit seiner inneren Entwicklung trefflich geglückt: Seelische Haltung und Beruf sind hier aufs engste verknüpft, was da besonders deutlich wird, wo er der Schauspielkunst entsagt und den Beruf ergreift, der den denkbar größten Gegensatz zu seinem bisherigen darstellt: den Tischlerberuf. Inwieweit diese viel bewunderte Charakterzeichnung tatsächlich auf Vischers Anregung ausgeführt wurde, ist natürlich schwer zu entscheiden. Die Überleitung, die zur Erzählung der Vorgeschichte des Schauspielers überführt und die mit den Worten geschieht: „Um uns übrigens hierin ganz verständlich zu machen, wird folgender Aufschluß hinreichen"[55]), legt die Vermutung einer späteren Einschiebung dieses Teils nahe. Die hinterlassenen Schriften des Schauspielers erfüllten indessen nicht das, was Vischer von ihnen erwartete. Dagegen gibt die Erzählung des Präsidenten gegen Schluß[56]) einen Einblick in Larkens' Kampf zwischen seinem Leben in der Wirklichkeit und seinem Scheinleben im Beruf, ein Kampf, an dem er notwendigerweise zerbrechen mußte.

Wir kommen damit zu den Vorschlägen, die Vischer im einzelnen macht. Bei der auf seine Veranlassung hin früher eingeschalteten Stelle handelt es sich offensichtlich um das 9. Kapitel — sofern es erlaubt ist, hier eine Kapitel-Einteilung anzuwenden —, in Maynes Ausgabe Bd. II, S. 54—74.

Demgegenüber behauptet Völk[57]), daß mit der früher eingeschobenen Partie der „Tag aus Noltens Jugendleben" gemeint sei und zitiert zum Beweis dafür den obengenannten Brief vom 26. Februar 1832. Wie wir indes schon gesehen haben, nimmt der entsprechende Hinweis Mörikes in diesem Briefe ja Bezug auf die „Zweifel", die Vischer in seinem Briefe vom 3. November 1830 geäußert hatte, und ist nur die Wiederholung dessen, was Mörike selbst schon in seinem Briefe vom 30. November 1830 angekündigt hatte. Diese beiden Briefe aber lassen eindeutig erkennen, daß es sich dabei nur um das genannte 9. Kapitel (S. 54—74) handeln kann. Denn nur in diesem Kapitel wird „Noltens Mißtrauen gegen Agnes" und seine „Verirrung" (Mörike in seinen Briefen v. 30. 11. 30 und v. 26. 2. 32) gerechtfertigt, wie auch schon aus der Überleitung hervorgeht, die auch hier wieder in der Form schon den Gedanken einer späteren Einschiebung nahelegt: „Um aber die Stellung Noltens gegen die Braut ganz anschaulich zu

machen, müssen wir in der Zeit etwas zurückschreiten und folgendes erzählen." Überdies hat Mörike ja nach seiner eigenen Aussage in dem von Völk selbst zitierten Briefe jene Partie „gleich vorne" eingeschoben, während der „Tag aus Noltens Jugendleben", wie Völk wiederum selbst bestätigt, jetzt „ungefähr in der Mitte des Werkes" sich befindet.

Den Einwand Vischers gegen die Handlungsweise der Gräfin hat Mörike trotz seiner gegenteiligen Äußerung in dem obengenannten Briefe offensichtlich doch beachtet; in der jetzigen Fassung des Urnolten stiehlt die Gräfin nicht die Briefe, wie es wohl ursprünglich der Fall gewesen war, sondern sie weckt nachts, von einer heftigen Unruhe geplagt, das Kammermädchen und überrascht sie beim Lesen der Noltenschen Briefe. Dadurch bleibt zweifellos das hehre, reine Bild der Gräfin gewahrt, während in der ursprünglichen Gestalt sicherlich eine Disharmonie verblieben wäre.

Dagegen ist Mörike auf die dritte Forderung Vischers hinsichtlich eines längeren Kampfes der Gräfin vor ihrem Entschluß zur Rache unmittelbar nicht eingegangen. Inwieweit Mörike indirekt dieser Forderung Vischers nachkam, indem er vielleicht erst daraufhin die diesem Schritt der Gräfin vorausgehende Motivierung zu jener psychologisch meisterhaften Überzeugungskraft führte, die einen längeren Kampf unmittelbar vor dem Entschluß, wie Vischer es forderte, gänzlich überflüssig erscheinen läßt, ist natürlich kaum zu entscheiden[58]).

Wenn wir nun noch kurz einen Blick auf die zweite Fassung des Maler Nolten werfen, so ist es ja eine bekannte Tatsache und braucht wohl nicht mehr im einzelnen nachgewiesen zu werden, daß diese Umarbeitung sich gegenüber der ersten Fassung auszeichnet durch eine stärkere Betonung und Bereicherung des realistischen Elements auf der einen Seite und durch eine ebenso starke Objektivierung des Romantischen auf der anderen Seite, das aber, wie schon früher hervorgehoben, in seinem Wesenskern erhalten bleibt. Die Umarbeitung folgt damit tatsächlich den durch Vischers Kritik gewiesenen Bahnen und gewinnt dadurch viel an äußerer formaler Schönheit, harmonischer Geschlossenheit und psychologischer Folgerichtigkeit, verliert aber ebensoviel an innerer Einheitlichkeit und intuitiver Ursprünglichkeit. Wie weit dabei tatsächlich Vischers Einfluß maßgebend war, ist sehr schwer zu sagen. Tiefster und letzter Anlaß war er jedenfalls nicht; dieser ist durchaus in der Wandlung zu suchen, die Mörikes Wesen selbst erfuhr, indem das romantische Element gegenüber dem realistischen zurücktreten mußte, (erhalten blieben freilich beide, nur das

Schwergewicht verlagerte sich), eine Wandlung, die sich deckte mit der geistesgeschichtlichen Entwicklung von der Spätromantik zum Realismus.

Wir wollen daher nur kurz auf einige Einzelheiten eingehen, die an ganz spezifisch Vischersche Gedanken und Vorschläge erinnern. So ist in der zweiten Fassung der Darstellung der künstlerischen Tätigkeit Noltens ein viel breiterer Raum gewährt. Bachert[59]) führt dies ohne weiteres auf den von Vischer in seinem Brief vom 3. November 1830 geäußerten Wunsch zurück. Doch ist dabei immerhin zu beachten, daß zwischen diesem Briefe und der Umarbeitung des Nolten 25 bis 30 Jahre liegen, was eine Rückerinnerung daran doch etwas fraglich erscheinen läßt. Freilich ist die Möglichkeit durchaus zuzugeben, zumal jetzt auch öfters gesagt wird, was Nolten malt, eine ausgesprochene Forderung Vischers.

Weiterhin wird alles getan, um Noltens Mißtrauen gegen Agnes noch stärker zu rechtfertigen; ja, wenn davon die Rede ist, daß die zum Beweise ihres Verhaltens übersandten Briefe von ihrer Hand teils „seelenvoll gehoben", teils „schalkhaft, neckisch, fast kokett" seien, so geht diese Rechtfertigung geradezu auf Kosten von Agnesens Charakter. Aber auch dieser Zug läßt sich nicht unbedingt und allein auf den dahingehenden Wunsch Vischers zurückführen; er ist ebenso sehr in dem allgemeinen Streben nach eingehender psychologischer Motivierung begründet.

Endlich erfolgt jetzt die Verhaftung des Malers und seines Freundes allein auf Veranlassung des Herzogs, wodurch natürlich Konstanze gänzlich entlastet wird. Aber auch hier ergeben sich hinsichtlich der Abgrenzung des tatsächlichen Einflusses und der allgemeinen Wandlung die gleichen Schwierigkeiten. Denn auch diese Veränderung läßt sich als Verschiebung zu Gunsten der psychologischen Motivierung deuten. Freilich liegt die Möglichkeit einer Einflußnahme Vischers hier insofern näher, als er wiederholt und dringend eine Erhöhung der Gräfin als der „edlen, großen Seele" wünschte.

In der Lyrik ist eine tatsächliche Beeinflussung, zumal bei einem Dichter wie Mörike, natürlich weit seltener als in den anderen beiden Dichtungsgattungen. Sie kann sich nur auf ganz geringfügige wörtliche Änderungen und, wenn wir die Balladen hier mit anschließen dürfen, auf das rein Stoffliche beziehen. Um gleich auf das letztere einzugehen, so ist Mörike dem Rate Vischers, sich doch mehr historischen Stoffen zuzuwenden, nicht gefolgt; und er konnte es auch nicht, wenn er nicht sich selbst verleugnen wollte. Noch 1856 erscheint „Der Schatten", 1862 „Die

Tochter der Heide" (freilich unter dem merkwürdigen, aber doch für diese Spätzeit bezeichnenden Titel „Morgentoilette"), beides mystische Balladen. Wohl ist in der ersten mit der Kreuzzugsfahrt ein historischer Hintergrund gegeben, aber das Entscheidende ist doch das Übersinnlich-Wunderbare, wie es freilich eben auch im Wesen der Natur-Ballade liegt. Die Ballade „Die schlimme Greth und der Königssohn", die Vischer so sehr unklar und unbestimmt findet (s. S. 29), hat Mörike tatsächlich später zu einer klareren, von jenen extrem romantischen Vorstellungen befreiten Fassung umgearbeitet. Ebenso ist die ursprüngliche Fassung der von Vischer als Phantasmagorien bezeichneten Peregrina-Gedichte ungleich viel mystisch-romantischer als die Fassung von letzter Hand. In I ist eine Strophe von ausgesprochen mystischem Charakter später weggelassen, in III ist anstelle der träumerischen „nebel"-haften Vorstellungen das konkrete Bild des plötzlichen Wiedersehens getreten. Freilich, das Grunderlebnis bleibt auch hier romantisch. Eine rein wörtliche Veränderung, die zweifellos auf Vischer zurückzuführen ist, liegt in dem aus dem Lateinischen übersetzten Gedicht „Jesu benigne" vor, wo Vischer in seiner Kritik der Gedichte an der Zeile „War Eis im Herzen" als Übersetzung von „O frigus triste!" Anstoß nahm und wo der Dichter später „Bin tot im Herzen" dafür einsetzte, vielleicht veranlaßt durch Vischers eigene Übersetzung „Herz ist so kalt und tot"[60]).

IV.

Die Hauptbedeutung Vischers für Mörike liegt nach dem bisher Gesagten zweifellos in seiner wissenschaftlichen Kritik der Hauptwerke des Dichters. Wohl ist seine tatsächliche Einwirkung auf die Dichtung Mörikes bemerkenswert, zumal es sich dabei zumeist um Dinge handelt, die der Dichtung nur zum besten gereichen. Aber als literarhistorisch bedeutend möchten wir diese Einwirkung auf Einzelheiten nicht bezeichnen. Und bedeutend kann sie ja schließlich auch gar nicht sein bei einem Dichter, der so ursprünglich schafft, der so ganz „naturhaftes Genie" ist wie Mörike. Wenn hier überhaupt eine Einwirkung auch nur im einzelnen möglich war, so zeigt dies nur die starke innere Verbundenheit und die große Achtung, die Mörike in künstlerischer Hinsicht vor seinem Freund hatte.

Dieser aber hat sich ein unvergängliches Verdienst dadurch erworben, daß er in einer Zeit, wo man nicht mehr zu wissen schien, wo das wahre geistige Gut, wo die Seele unseres Volkes liegt, unbeirrt für einen Dichter eintrat, der dieses Gut um ein Herrliches bereicherte.

3. Kapitel.

Friedrich Theodor Vischers Bedeutung für Hebbel.

I.

Im Gegensatz zu dem besprochenen Verhältnis Vischers zu Mörike ist sein Verhältnis zu Friedrich Hebbel in sehr geringem Maße an persönliche oder gar freundschaftliche Beziehungen geknüpft. Es sind uns nur zwei Briefe Hebbels an Vischer bekannt, wovon einer freilich von größter literarhistorischer Bedeutung ist.

In dem einen, weniger bedeutungsvollen, vom 1. Juni 1858[1]) begrüßt Hebbel die Gelegenheit, sich Vischer einmal persönlich nähern zu können, „nachdem ein geistiger Verband und Verkehr, wenigstens von einer Seite, schon lange stattgefunden" habe. Er berichtet eingehend von seiner Beschäftigung mit Vischers Ästhetik, von der er sich den größten Gewinn erhofft (wohl weniger für seine dichterische Produktion als für die Erreichung eines „freien Überblicks", also für seine gesamte Kunstanschauung, damit freilich auch indirekt für seine Dichtung). Er schätzt die Ästhetik Vischers außerordentlich hoch und gibt seiner Hoffnung Ausdruck, daß Vischer, nachdem er nun hier die „Gesetze aufgestellt" habe, nun auch „die Execution derselben überwachen" möge. In diesem Sinne empfiehlt er seine Gedichte Vischers wohlwollender Kritik.

In dem ungleich bedeutungsvolleren Briefe Hebbels vom 1. Juni 1862[2]) bekennt er Vischer im Anschluß an die Übersendung seiner „Nibelungen", daß niemand größeren Einfluß auf das „Gedicht" (die Trilogie) gehabt habe als eben Vischer. Jahrelang habe sich dessen treffliche Abhandlung über die Nibelungen[3]), die ihm unwiderleglich erschienen sei, zwischen ihn und seinen Jugendwunsch gestellt. „Und wenn ich auch auf die Länge nicht widerstand, weil es in solchen Dingen wohl unmöglich ist, so haben Sie doch auch bedeutend auf die Ausführung eingewirkt, denn wenn es mir ... nicht ganz mißglückt seyn sollte, im Hauptpunct zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig das rechte Maaß zu treffen und den Gestalten unseres großen Nationalepos menschliches Eingeweide zu geben, ohne ihnen die riesigen Umrisse zu nehmen, so muß ich es größten Teils der anfangs abschreckenden, dann aber befruchtenden Kraft Ihrer Warnungen und Winke beimessen."

Im übrigen spricht Hebbel stets mit großer Hochachtung von Vischer, den er zu den „ersten kritischen Instanzen Deutschlands" zählt und dessen Kritik seiner „Maria Magdalena" ihm die größte Freude bereitete, wie aus mehrfachen Stellen seiner Briefe und Tagebücher hervorgeht. So schreibt er an Adolph Schöll über dessen Kritik der Nibelungen: „Sie war ein Ereignis für mich, wie ich mich dessen, obgleich es auf meinen Wegen an Lärm und Geschrei, an Lob und Tadel niemals fehlte, nur noch ein einziges Mal zu erfreuen hatte, als Friedrich Vischer meine kleine psychologische Vorstudie Maria Magdalena in den Tübinger Jahrbüchern einer gründlichen Analyse unterzog"[4]. Auch Vischers Kritische Gänge las er mit größtem Interesse[5].

Briefe Vischers an Hebbel sind uns indessen, soweit ich es ermitteln konnte, leider nicht erhalten[6], obwohl aus zwei Stellen in Hebbels Briefen hervorgeht, daß er auch von Vischer Briefe erhalten hat[7], von denen einer sogar sich über die Nibelungen ausläßt.

II.

Die Vischersche Abhandlung „Zum neueren Drama. Hebbel." (Jahrbücher der Gegenwart, Tübingen 1847) enthält außer einem einleitenden Gesamturteil über den Dichter und einer kurzen Kritisierung seiner Jugendwerke „Judith" und „Genoveva" als Hauptpunkt eine wissenschaftliche Analyse der „Maria Magdalena."

In der Einleitung stellt Vischer fest, daß Hebbel nach einer Reihe von Dramatikern, die in ihrem Schaffen auf die rein äußerliche Bühnenwirksamkeit bedacht gewesen wären, der erste Dichter sei, der wieder ein Seelendrama gebe, ohne dabei die äußere Form zu vernachlässigen. Neben diesem zweifellos ganz großen Vorzug sei jedoch auch ein eigentümlicher Mangel zu bemerken, ein „Mangel an Verständnis der Sitten"; denn die Problematik der inneren seelischen Haltung der Hebbelschen Gestalten stehe in keinem Verhältnis zu ihrer äußeren, von Natur gegebenen Haltung. Die Problematik entspreche entweder nicht der Zeit oder nicht dem Stande, dem die handelnden Personen angehörten, sei also anachronistisch, unnatürlich, aus unserer modernen Bewußtseinslage in den Stoff hinein getragen.

Das sei ganz besonders der Fall in Hebbels Judith. Aus der jüdischen Witwe, die in der biblischen Erzählung sich kein Gewissen daraus mache, ihren Leib hinzugeben zur Rettung des Vaterlandes, werde eine

im modern-psychologischen Sinne „Zerrissene.“ Holofernes aber, der assyrische Feldhauptmann, werde zu einem „gewissen geistigen Bewußtsein hinaufgeschraubt“, werde zu einem „aufgeblasenen Frosch.“

Wenn wir kurz die Berechtigung dieser Kritik untersuchen wollen, so ist dabei zu berücksichtigen, daß es sich hier ja nicht um eine eingehende Kritik handelt, daß Vischer hier nur wie im Vorbeigehen ein Urteil abgab, das daher auch notwendigerweise etwas oberflächlich bleiben mußte. So ist denn eine möglichst große zeit- und naturgetreue Darstellung, wie Vischer sie hier scheinbar fordert, wenigstens von unserem heutigen Standpunkt aus keinerlei Kriterium für den künstlerischen Wert oder Unwert eines Werkes. Es scheint wirklich, als vertrete Vischer hier einen rein naturalistischen Standpunkt. Aber es scheint nur so auf Grund der schiefen Formulierung dieser nur skizzenhaft und im Überblick gegebenen Kritik. Denn tatsächlich verbirgt sich dahinter der durchaus richtige Gedanke, daß die Hauptgestalten des Dramas, vor allem Holofernes, mehr oder weniger blutlose, schemenhafte Gebilde bleiben. Nicht daß modernes psychologisches Bewußtsein in sie hineingetragen wurde, ist das, woran sie kranken — denn der Dichter kann ja nicht aus seiner Zeit heraus —, sondern daß diese moderne Problematik so bewußt hineingetragen wurde, daß die Gestalten daher mehr gemacht als geschaffen, mehr gekünstelt als künstlerisch gestaltet wirken: das ist es, was uns als die Schwäche des Stücks erscheinen will.

In der neueren Hebbel-Betrachtung hat man, aus dem Bestreben heraus, den anfangs lange unbeachteten Dichter nun restlos, auch in seinen jugendlichen Schwächen anzuerkennen, Gestalten und Ereignisse der Judith vorwiegend symbolisch gesehen[8]). Sicher ist eine große Symbolik die Absicht des Dichters gewesen; doch das enthebt ihn nicht der Aufgabe, seine symbolischen Gestalten auch mit Leben zu erfüllen. Holofernes ist nicht der Übermensch, als den man ihn gern hinzustellen versucht; seine Kraft wirkt äußerlich, blutleer und hohl. Man erweist dem Dichter einen besseren Dienst, wenn man die Schwächen seines Erstlingswerkes ruhig zugibt, anstatt sie zu leugnen, als wäre der Dichter vom Himmel gefallen. Hebbel, mit dessen Äußerung wir diese Betrachtung abschließen wollen, hat später diese Schwäche selbst am deutlichsten empfunden, wenn er schreibt: „Der Hauptfehler scheint mir nämlich darin zu liegen, daß ich dem Holofernes in dem Furor, mit dem ich das Stück niederschrieb, nicht überall Zeit ließ, genug Fleisch anzusetzen. Das Skelett tritt hier und da

aus den Charakter des organisch Gewordenen, Unabsichtlichen mache (mit Ausnahme des erwähnten Schlußsatzes); eine ausgesprochene Tendenz im üblen Sinne sei darin keineswegs zu finden, Hebbel sei zu gut zur Tendenz.

Der erste und einzige Vorwurf, den Vischer dem Stücke macht — denn das soeben Besprochene kommt ja, abgesehen von dem für Vischer unverständlichen Schlußsatz, als Vorwurf nicht in Betracht — , bezieht sich auch hier auf den „Mangel an Sittenverständnis", und zwar sieht Vischer diesen Mangel hier in der Darstellung der Lebensweise eines bestimmten Standes, des Handwerkerstandes.

Zum Schlusse gibt Vischer seiner Überzeugung Ausdruck, daß es sich hier zweifellos um eine bedeutende Dichterkraft handle, die aber wohl auf ein bestimmtes Gebiet beschränkt bleiben müsse, nämlich auf die Stoffe, die sich vorzüglich zu psychologischer Charakteristik und Entwicklung eigneten.

Diese Kritik Vischers hat, im Gegensatz zur Kritik des Maler Nolten, sowohl in der zeitgenössischen wie in der neueren Hebbel-Literatur teils geringe Beachtung, teils ablehnende Beurteilung gefunden, obwohl dem Hebbels Urteil selbst entgegensteht, der sich, wie wir gesehen haben, hoch erfreut zeigte über diese Kritik und sie eine „gründliche Analyse" nannte. Wir wollen versuchen, ihre wahre Bedeutung zu erfassen. Wir halten uns dabei an die Reihenfolge der einzelnen oben kurz skizzierten Punkte der Vischerschen Kritik.

Sein Lob der Komposition und der dramatischen Bewegung hat wohl nirgends Widerspruch hervorgerufen. Auch R. M. Werner[14]) erwähnt jenen von Vischer hervorgehobenen technischen Kunstgriff und erinnert dabei ebenfalls an die antike Tragödie, besonders an Ödipus.

Hinsichtlich der Schuldfrage in Hebbels Maria Magdalena gehen die Ansichten sehr weit auseinander. Vischer vertrat hier, wie wir sahen, den eindeutigen, klaren Standpunkt, daß alle Personen des Dramas im Leiden ihre Schuld abtrügen, daß es kein rohes, blind wütendes Schicksal gäbe. Im einzelnen nennt Vischer jeweils die Schuld, die sich aus dem rein sachlichen Tatbestand des Dramas für die verschiedenen Personen ergibt: für den Vater seine übertriebene Ehrenhaftigkeit, für die Mutter ihre allzu nachsichtige Liebe zu dem Sohn, für die Tochter ihre „verzweifelte Selbstwegwerfung aus Ungeduld des Herzens, das sich vom Geliebten getäuscht glaubt", für den Sohn sein ungeordnetes Benehmen, das

den Verdacht einer schlechten Tat leicht nahelege, und endlich für den Sekretär seine übereilte, gewaltsame Handlungsweise, die ihn abhängig mache „von einem, der schlechter war als er."

Dies ist zweifellos die klarste, weil sachlichste Darlegung der Schuldfrage in Hebbels Maria Magdalena. Georgy hat es unternommen, die Schuld aller Personen auf eine Formel zu bringen, auf die Formel „Maßlosigkeit"[15]). Als Maßlosigkeit kann man zweifellos die Schuld der Hauptpersonen bezeichnen. Verallgemeinert aber auf alle Gestalten des Dramas ist diese Formel, wie immer, wenn man das Wesen eines Kunstwerks auf eine Formel bringen will, zu gekünstelt und gesucht. So wird man z. B. nicht gut den oberflächlichen und unbedeutenden Sohn Karl als maßlos ansehen können. Ganz verfehlt ist es m. E., die Schuld Klaras in ihrer Schönheit zu suchen und den Beweis dafür an Hand der „Agnes Bernauer" zu führen, wie Scheunert das tut[16]). Abgesehen davon, daß im ganzen Drama nirgends von der außergewöhnlichen Schönheit Klaras die Rede ist, fiele natürlich das Schuldmoment in diesem Falle bei Klara überhaupt weg; denn Schönheit ist keine Schuld. Das führt denn auch bei Scheunert zu einer Deutung der Schuldverhältnisse in der Maria Magdalena, die sehr stark der Milieutheorie des Naturalismus nahekommt[17]).

Im einzelnen ist noch hervorzuheben, daß zur Erklärung von Klaras Fall es m. E. nicht nötig ist, auf den „im Volke häufigen Brauch der Vorwegnahme der ehelichen Rechte zwischen Brautleuten vor der Hochzeit"[18]) hinzuweisen. Denn abgesehen davon, daß die ganze Anlage des Dramas damit in keiner Weise rechnet, würde das tragische Moment dadurch ja ganz wesentlich herabgesetzt werden; denn wenn es sich hier um einen häufigen Brauch handelt, so könnte es Klara nicht sehr zum Schaden gereichen, wenn der Verlobte sich auf einen Irrtum hin zurückzieht. Der Fall Klaras erscheint durchaus hinreichend begründet durch das, was Vischer als erster erkannt hat und was in der Tat das psychologisch so Meisterhafte an der Charakterisierung Klaras ist: „die verzweifelte Wegwerfung aus Ungeduld des Herzens, das sich vom Geliebten getäuscht glaubt."

Als Grundidee kann man, wenn man wieder vom reinen Tatbestand ausgeht, die Ansicht Vischers von der übertriebenen Ehrenhaftigkeit durchaus gelten lassen, wenn sie auch von Georgy abgelehnt wird, der die allgemeiner gefaßte Idee der Maßlosigkeit dafür setzt. Mehr von der

Wirkung als von der Ursache her hat Dosenheimer die Tragödie gesehen, wenn sie von ihr als die „Tragödie der unehelichen Mutterschaft" bezeichnet wird. Aber auch diese Deutung kann sich — und Dosenheimer tut dies — auf Vischers Angabe der Grundidee stützen, der ja sagte, daß übertriebene Ehrenhaftigkeit „die Verstrickung weiblichen Herzens in eine sühnbare Schuld" unlösbar mache. In Vischers Deutung ist also Ursache und Wirkung der Tragödie ausgesprochen.

Nun hat Hebbel freilich im Vorwort seinem Drama einen tieferen Sinn beigelegt, wenn er sagt, seine Tragödie gehe als bürgerliches Drama von der „schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit" aus. Wohl aus der Tatsache heraus, daß der Dichter selbst diese Angabe macht und das noch überdies in dem konstruiert-geschraubten Vorwort, hat Vischer diese Idee als tendenziös und absichtlich bezeichnet.

Hiermit sind wir bereits beim nächsten Punkt der Vischerschen Kritik angelangt, der Frage der Tendenz. Und das ist auch der Punkt, in dem diese Kritik die schärfste Ablehnung gefunden hat. Schon ein Jahr nach ihrem Erscheinen warf Felix Bamberg in seinem Aufsatz über die Maria Magdalena[18a]) Vischer vor, er habe die symbolische Seite in der Tragödie ganz übersehen und das tendenziöse Absicht genannt, was in Wahrheit das Symbolische sei. Dieser von Bamberg erstmalig erhobene Vorwurf gegen Vischer wird fast von der gesamten späteren Literatur wieder aufgenommen[19]).

Dazu ist zu sagen: Es ist richtig, daß Vischer das Symbolische in der Maria Magdalena nicht beachtet hat, daß er nur auf das rein tatsächlich Gegebene eingegangen ist. Aber das ist immer noch besser, als eine Symbolik in das Drama hineinzudeuten, die nicht in ihm liegt. Es ist aber nicht richtig, daß Vischer das, was im Drama das Symbolische ist, tendenziöse Absicht genannt habe. Das Drama selbst erklärt er ja ausdrücklich frei von jeder Tendenz im üblen Sinne. Diesen Vorwurf macht er ja nur dem Schlußsatz des Dramas und jenem erwähnten Ausspruch des Dichters in seinem Vorwort. Und in der Tat ist auch diese hier vom Dichter ausgesprochene Idee nicht der letzte und tiefste symbolische Sinn unseres Dramas. Der Dichter selbst wollte es nicht so aufgefaßt wissen, wenn er sagt, das bürgerliche Trauerspiel müsse sich aus jener schrecklichen Gebundenheit in der Einseitigkeit aufbauen[20]). Für ihn ist dieser Gedanke also Ausgangspunkt, nicht letzter symbolischer Ausdruck seines Dramas. Diesen hat er vielmehr klar ausgesprochen, wenn er zu Beginn

seines Vorworts für das moderne Drama die Forderung aufstellt, es solle jenem „welthistorischen Prozeß“ Ausdruck verleihen, der sich darin kundtue, daß der Mensch dieses Jahrhunderts zwar nicht „neue und unerhörte Institutionen“ wolle, aber „ein besseres Fundament für die schon vorhandenen“. Er will, daß „sie sich auf nichts, als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken, an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen“[21]). Es ist der Kampf der wahren, inneren Sittlichkeit gegen die veräußerlichte, verlogene Welt des sittlichen Scheins, ein Kampf, der wohl im letzten Jahrhundert besondere Bedeutung gewonnen hatte und den alle wahrhaft großen Deutschen dieses Jahrhunderts durchgekämpft haben, aber doch ein Kampf, der letzten Endes zeitlos ist und allgemeine, ewige Gültigkeit besitzt. Und vielleicht hat Vischer diese Symbolik doch auch gemeint, wenn er sagt: „Hebbel ist zu gut zur Tendenz; er ist voll Tendenz im guten Sinne, wenn man das Tendenz nennen darf, daß er ein Inneres, das vom Geiste der Zeit erfüllt ist, unabsichtlich in die Werke seiner Phantasie niederlegt.“

In diesem Sinne ist der Tischlermeister Anton der Vertreter jener Welt der falschen, veräußerlichten Sittlichkeit. Sein Gegenspieler ist nun im Sinne des obigen Kampfes nicht sein Sohn, der wohl auch gegen die Welt des Vaters anrennt, der aber an ihre Stelle nur jenen falsch verstandenen Freiheitsbegriff setzt, der im Geiste der Zeit lag. Hätte Hebbel in ihm den Vertreter jener Welt der wahren Sittlichkeit darstellen wollen, dann allerdings hätte er dem Zeitgeist gehuldigt, dann wäre seine Maria Magdalena ein Tendenzdrama im üblen Sinne[22]). Tatsächlich aber ist Karl nicht Vertreter dieser Welt, und in diesem Sinne ist seine Charakterisierung durch Vischer, gegen die Albert Malte Wagner so scharf Stellung genommen hat[23]), durchaus berechtigt. Die Gegenspieler der Welt des Meister Anton sind der Sekretär und vor allem das Schicksal selbst, das diese seine Welt zerstört. Und in diesem Sinne haben auch die für Vischer so unverständlichen Schlußworte des Dramas ihre tiefe symbolische Bedeutung außer ihrer primären rein menschlichen: Meister Anton muß resigniert den Zusammenbruch seiner Welt anerkennen, und ihm „dämmert doch eine leise Ahnung auf, daß jenseits der Enge seiner bürgerlich beschränkten Rechtschaffenheit noch eine andere Sittlichkeit möglich ist“[24]).

Für den einzigen Vorwurf, den Vischer dem Drama macht, den Vorwurf des Mangels an Verständnis der Sitten, gilt grundsätzlich das gleiche wie für den entsprechenden Vorwurf in der Judith und der Genoveva. Darüber hinaus erscheint hier im besonderen die nicht rein naturalistische Zeichnung der Hauptfiguren, vor allem des Tischlermeisters Anton, noch besonders gerechtfertigt durch ihren symbolischen Charakter, den wir bereits hervorgehoben haben. Im übrigen wissen wir, daß Hebbel für das häusliche Milieu seines Dramas eine reale Vorlage in der Familie des Tischlermeisters Anton Schwarz besaß, bei der er in seiner Münchner Zeit wohnte.

Abschließend können wir sagen, daß die kritische Bedeutung Vischers für Hebbel durchaus nicht so gering ist, wie man nach dem Urteile der Literatur meinen könnte. Sie läßt sich wohl in drei Punkte zusammenfassen:

1. Vischer hat, soviel ich sehe, als erster[25]) Hebbels großes Talent zu psychologischer Charakterisierung erkannt.

2. Mag auch Vischers Kritik der Judith und Genoveva manche Unrichtigkeit enthalten, eine ganz wesentliche Erkenntnis des Hebbelschen Wesens vermittelt sie uns doch: die Erkenntnis von der Zweiheit seiner philosophisch-reflexiven und seiner dichterisch-intuitiven Natur.

3. Für Hebbel selbst und sein Werk war die Vischersche Kritik in Anbetracht der hervorragenden literarischen Stellung ihres Verfassers von größter Bedeutung, wie die zu Anfang zitierten Stellen aus Hebbels Briefen ja deutlich genug darlegen.

III.

Wir kommen nunmehr zu der literarhistorisch sehr wichtigen Frage der Einwirkung Vischers auf Hebbels Nibelungen-Dichtung.

Wir haben schon das Zeugnis über den bedeutenden Einfluß, den Vischer auf das Werk genommen hat, aus dem Munde des Dichters selbst gehört. Die fragliche Abhandlung Vischers über die Nibelungen, die Hebbel in jenem Briefe erwähnt, ist der 1844 in den Kritischen Gängen erschienene „Vorschlag zu einer Oper"[26]).

Wie schon der Titel des Aufsatzes zu erkennen gibt, schlägt hier Vischer die Nibelungensage als Text zu einer großen heroischen Oper vor. Er geht dabei von der schon mehrfach, auch bei der Kritik Hebbels und Mörikes

erhobenen Forderung aus, daß die Kunst sich jetzt der Geschichte als dem „realen Schauplatz des Ideals“ zuwenden müsse. Da sei denn das Nibelungen-Lied in hervorragender Weise zu dichterisch-musikalischer Gestaltung geeignet; denn es stelle ja zugleich einen wahrhaft nationalen Stoff dar, da in ihm die wenig erkennbaren Züge unseres Volkes aus vorgeschichtlicher Zeit zum Spiegelbild seiner besten sittlichen Kräfte geworden wären.

Der Grund, weshalb Vischer nun diesen Stoff gerade zur Oper vorschlägt, ist der, daß nach seiner Meinung die große zeitliche Ferne und besonders die starke Bewußtheit unserer Zeit es unmöglich machten, daß der Stoff in einem reinen, nicht musikalischen Drama behandelt werden könne, da in ihm die Helden notwendig die Denk- und Sprechweise unserer Zeit annehmen müßten und so mit ihrer Naivität auch ihre ganze Größe verlören. „Man gebe diesen Eisen-Männern, diesen Riesenweibern, die Beredsamkeit, welche das Drama fordert, die Sophistik der Leidenschaft, die Reflexion, die Fähigkeit, ihr Wollen auseinanderzusetzen, zu rechtfertigen, zu bezweifeln, welche dem dramatischen Charakter durchaus notwendig ist: und sie sind aufgehoben; ihre Größe ist von ihrer Wortkargheit, ihrer wortlos in sich gedrängten Tiefe, ihrer Schroffheit so unzertrennlich, daß sie aufhören zu sein, was sie sind, und doch nicht etwas anderes werden, was uns gefallen und erschüttern könnte.“ Denn das solle ja der letzte Zweck des Unternehmens sein, der übergroßen Subjektivität der Gegenwart die „rohe, doch wahre Kraft“ jener Zeit entgegenzuhalten. Der moralische Wert des alten Heldenliedes ruhe vor allem auf seinen großen sittlichen Kräften.

Aber auch in künstlerischer Hinsicht glaubt Vischer, daß der Stoff die Möglichkeit zu höchster Wertentfaltung in sich trage, allerdings eben nur in seiner musikalisch-dramatischen Bearbeitung. Denn nur in der Oper lasse „die einfache Gefühlswelt dieser wortlos rauhen Helden und Heldinnen sich bereichern und erweitern, ohne doch in jene Sphäre der Bewußtheit hinübergezogen zu werden, worin das eigentümliche, großartige Dunkel dieser Naturen zerstört würde.“

Zwei Vorteile scheint ihm eine solche musikalisch-dramatische Bearbeitung ganz besonders zu bieten, einmal die Darstellung glanzvoller Massenszenen und zum zweiten die „mäßige Einmischung des Wunderbaren“. Vischer will dieses Element beschränkt wissen auf das Motiv der Meer-

weiber und den Nibelungenschatz, diesen jedoch „nur als Motiv erneuter Verletzung des Rechtsgefühls“ Kriemhildens durch Hagen. Brunhilde dürfe nicht mehr Walküre sein, sondern müsse zur „menschlichen Frau“ werden, doch dürfe „der sagenhafte Zug ihres Weibertrotzes“ bestehen bleiben. Dadurch stünden einerseits die natürlichen, rein menschlichen Züge und Motive weitaus im Vordergrund, und doch bliebe der Charakter des Ahnungsvollen und die Atmosphäre altdeutschen Heidentums bewahrt, die in der dunklen alten Sage läge.

Nun drängten sich aber auch zwei Schwierigkeiten in der Bewältigung des Stoffes auf, einmal die Unklarheit der Motive und zum anderen die epische Massenhaftigkeit des Stoffes. Eine Unklarheit sieht Vischer vor allem in der mangelnden Begründung des tiefen Hasses Brunhildens gegen Siegfried. Es wäre also der größte Wert darauf zu legen, diesen Haß, der im Grunde in einer tiefen, verborgenen Liebe wurzele, psychologisch verständlich zu machen. Vor allem müsse Brunhild von vornherein eine starke Ahnung hegen, daß sie grenzenlos betrogen werde. — Die Massenhaftigkeit des Stoffes wirke zwar zunächst abschreckend; doch müsse man eben vor allem die vielen Kämpfe auf wenige Hauptmomente zusammenziehen.

Hier schließt nun Vischer einen Plan zur Ausführung seines Vorschlags an, wobei er den Stoff in fünf Akte teilt. Diesen Plan im einzelnen anzuführen, halte ich aus methodischen wie sachlichen Gründen für unzweckmäßig. Soweit er wirklich für Hebbel von Bedeutung wurde, werden wir darauf eingehen. Hier nur soviel, daß man aus dem Plan den deutlichen Eindruck gewinnt, daß es unmöglich ist, den ungeheueren Stoff in ein einziges Drama zu pressen, ohne daß die natürliche Überzeugungskraft des Ganzen schwer darunter leidet. So erfolgt z. B. bei Vischer die Ermordung Siegfrieds (bereits im 2. Akt!) viel zu überraschend und, von seiten Hagens, viel zu wenig motiviert. Vischer fühlt dies auch selbst und schlägt daher vor, die Oper in zwei Teile zu teilen und diese an zwei aufeinander folgenden Abenden aufzuführen.

Was ist es nun an dieser Abhandlung, das sich nach Hebbels eigenem Zeugnis jahrelang zwischen ihn und seinen Jugendwunsch stellte, so fragen wir zunächst und glauben damit, am ehesten an den Kern unseres Problems heranzukommen.

Die Antwort ist sehr einfach: Es kann nur die Begründung der Vischerschen Behauptung sein, daß der Nibelungenstoff sich zum reinen

Drama nicht eigne. Es wird demnach unsere Aufgabe sein, festzustellen, wie Hebbel sich in seinem Drama selbst mit dieser Begründung auseinandergesetzt hat.

Wir erinnern uns, daß Vischer der Ansicht war, daß der Stoff deswegen sich nicht zum Drama eigne, weil durch den hohen Grad an Subjektivität, den die Gestalten des Dramas erforderten, die ganze ursprüngliche Kraft und Naivität, die in jenen Heldengestalten läge, verloren ginge. Nun ist aber in der Tat das erste, was uns an den Gestalten der Hebbelschen Trilogie mit Bewunderung erfüllt, ihre naturhafte Ursprünglichkeit, ihre ganz unproblematische seelische Haltung, ihre derbnaive Kraft und ihre reine sittliche Größe. Sehr fein sagt Georgy von den beiden großen Gegenspielern des Dramas: „Hagen und Siegfried fordern sich wie Tag und Nacht, sie sind die beiden Männer, welche die Natur schuf, weil sie nicht einen macht aus dem Stoff"[27]). Von Hagen rühmt er ganz besonders seine innige Naturverbundenheit und sagt, er handle mehr als einmal in jener Einfältigkeit des Kindes, das naiv ein Tun meide, welches es von seinem ihm vorgezeichneten Wege abbringe[28]). Gerade bei Hagen fällt uns sofort seine überaus knappe, wortkarge Sprache auf, während Siegfried in seiner reichen, übersprudelnden Gesprächigkeit (fast möchte man sagen Geschwätzigkeit) uns vielmehr den Eindruck des tumben Jünglings macht, übrigens im Gegensatz zum Nibelungenlied, wo er weit mehr als der selbstbewußt und sicher auftretende „recke" erscheint und wo wir Worte wie die folgenden, in denen Siegfried seine Werbung um Kriemhilde zum Ausdruck bringt, schwerlich vernehmen werden (wie ja auch die ganze herrliche Werbeszene eine reine Zutat Hebbels ist):

„Ich kann
Nicht reden, wie ich mögte, wenn ich Dir
Ins Antlitz sehe, und von meinem Stottern
Hast Du vorhin wohl schon genug gehabt.
D'rum frag' ich Dich, wie jeder Jäger fragt.
Nur, daß ich nicht dabei vom Hut die Federn
Herunter blase: Jungfrau, willst Du mich?
Doch, daß Dich nicht die Einfalt selbst besteche,
Und Du nicht völlig unberaten seist,
So laß ich Dir noch vor Ja und Nein vermelden,
Wie meine Mutter mich zu schelten pflegt.

Sie sagt, ich sei zwar stark genug, die Welt
Mir zu erobern, aber viel zu dumm,
Den kleinsten Maulwurfshügel zu behaupten,
Und wenn ich nicht die Augen selbst verlöre,
So läg's allein an der Unmöglichkeit"[29]).

Auch hier hat Georgy sehr fein das Richtige getroffen, wenn er sagt, aus Siegfrieds beredten Berichten spreche die „Naivität des Nichtwissens, des Nichtanderskönnens"[30]).

Aber auch die Frauengestalten, vor allem Brunhilde, haben jenen eigentümlichen Wesenszug kraftvoller Ursprünglichkeit und Naturnähe bewahrt. „Wenn irgendwo, so ist es dem Dichter an Brunhilde gelungen, was ihm als Aufgabe für das ganze Stück vorschwebte: den Gestalten ihre übermenschlichen Konturen zu lassen und sie uns doch menschlich nahe zu bringen". (Dosenheimer, a. a. O. S. 104).

Aber nicht nur in der Charakterisierung der Gestalten, sondern auch in der Gesamtanlage des Werks überhaupt tritt das reflexive Element gegenüber dem naiven außerordentlich stark zurück: Die Monologe, die ja vorwiegend innere seelische Kämpfe und Entscheidungen zum Inhalt haben, sind stets sehr kurz; die darin ausgedrückte seelische Stimmung wird häufiger durch ein tatsächliches Geschehen als durch eine Gefühlsäußerung wiedergegeben. So bringt z. B. die Szene, in der Kriemhild die Tiere füttert (Kriemhilds Rache I, 3), ihre tiefe seelische Trauer über Siegfrieds Tod zu ergreifendem Ausdruck. Egon Schmidt weist zwar in seiner Abhandlung „Quellen und Gestaltung von Hebbels Nibelungen" auf die hohe Zahl von 13 Monologen hin (in der Tat sind es nur 12) und spricht von einer starken „Neigung zum Alleingespräch"[31]). Wir haben indessen schon auf die außerordentliche Kürze dieser Monologe hingewiesen: Sie umfassen insgesamt nur 64 Verse von den 5456 der ganzen Trilogie. Auch wird die in ihnen enthaltene „Gedankenschwere", von der Schmidt spricht, meist in sehr sinnfälliger, konkreter Form zum Ausdruck gebracht.

Ebenso sinnfällig und konkret wird der große welthistorische Hintergrund gegeben, der das Ganze durchzieht: der Kampf des Christentums mit dem germanischen Heidentum.

Endlich ist auch die Sprache in der Ausdrucksform meist schlicht und naiv, voll urwüchsiger Kraft. Die Sphäre, der der Vergleich entstammt, ist stets die einfache Natur, die Pflanzen- und die Tierwelt.

Es scheint mir nun eine ausgemachte Tatsache zu sein, daß Hebbel durch Vischers Abhandlung zu dieser Erhaltung des naiv-ursprünglichen Charakters der Nibelungensage in seinem Drama bewogen wurde. Denn Vischer forderte ja gerade die Erhaltung dieses Charakters und erklärte eben deswegen die Verwendung des Stoffes zum reinen Drama für unmöglich. Ein um so größerer Ansporn mußte es für den geborenen Dramatiker Hebbel sein, Vischers Behauptung durch die Tat zu widerlegen.

Daß Hebbel tatsächlich auch bewußt bestrebt war, die Forderung Vischers zu erfüllen, dafür sprechen eine ganze Reihe von Zeugnissen aus seiner Feder. Nur die zwei deutlichsten seien angeführt: Am 15. 1. 1861 schreibt er an Dingelstedt: „Daß ich mich selbst verleugnet habe, wird eine gerechte Kritik früher oder später einräumen; ich wollte dem Publikum bloß das große Nationalepos ohne eigene Zutat dramatisch näher rücken"[32]). Aus dieser Briefstelle geht überdies klar hervor, wie schwer es Hebbel wurde, der Forderung Vischers nachzukommen und wie sehr er dabei sein eigenes Wesen, d. h. seine vorwiegend reflexiv-psychologisch orientierte Künstlernatur verleugnen mußte. Um so bedeutungsvoller wird dadurch die Tatsache der Vischerschen Einwirkung.

Eine andere Stelle in Hebbels Briefen läßt den tiefen Eindruck gerade jener Worte Vischers auf den Dichter der Nibelungen noch deutlicher erkennen; er schreibt hier (übrigens gerade im Hinblick auf die obenerwähnte Werbeszene Siegfrieds): „Es war ja eben das Alpha und Omega der Aufgabe, die ungeheueren Gestalten mit Eingeweide zu versehen, ohne ihnen die großartigen Umrisse zu nehmen, und das konnte, wenn überall, nur durch eine herbe und strenge Behandlung glücken"[33]).

Während nun diese bedeutsame Tatsache der Einwirkung Vischers auf Hebbel in diesem wesentlichen Punkte bislang nicht ausgesprochen wurde, hat man um so beflissener nach Übereinstimmungen zwischen Vischers Abhandlung und Hebbels Drama im einzelnen gesucht und hat hier entweder sehr fleißig ebenso zahlreiches wie fragwürdiges Material zusammengestellt (Anina Periam)[34]) oder man kam eben wegen der Fragwürdigkeit dieses Einzelmaterials gar zu einer Leugnung des Vischerschen Einflusses wie Egon Schmidt, der jene diesbezügliche Äußerung Hebbels eine mehr oder weniger phrasenhafte „Übertreibung" nennt[35]).

Steht nun schon Hebbel als Dichter zu hoch, als daß wir eine solche wörtliche Beeinflussung in hohem Maße — denn darauf kommt es an —

uns denken könnten, so ist es bei der gemeinsamen Quelle, auf die Vischers Plan wie Hebbels Drama zurückgehen, überaus schwierig, den Einfluß Vischers gegenüber dem des Nibelungenlieds abzugrenzen. Wir wollen daher nur von jenen Einzelheiten sprechen, von denen man es als einigermaßen gesichert annehmen darf, daß sie auf den Einfluß Vischers zurückgehen. Und zwar handelt es sich hier meistens um solche Dinge, die Vischer in seinen Erörterungen grundsätzlicher Art zur Sprache brachte, die er also seinem Plan vorausschickte; denn von dem Plan gilt erst recht das, was wir von der Beeinflussung im einzelnen überhaupt sagten.

Vischer wies in seiner Abhandlung auf zwei Schwierigkeiten bei der Behandlung des Stoffes hin, auf die Unklarheit der Motivierung und auf den ungeheueren Umfang des Stoffes. Unklar sei vor allem die Motivierung des tiefen Hasses Brunhildens gegen Siegfried, eines Hasses, der im Grunde nichts anderes als enttäuschte, betrogene Liebe sei. Dieser Ursprung des Hasses sei aber nur sehr schwach angedeutet; der Dichter müsse dieses Motiv ganz klar herausstellen, und Vischer legt selbst in seinem Plan den größten Wert hierauf (Akt I, Szene 1—3 des Vischerschen Planes).

In der Tat hat dies aber auch Hebbel getan; er macht wirklich jenes Motiv des Hasses aus Liebe „zur sichtbar wirkenden, treibenden Kraft der Geschehnisse“[36]). Hagen spricht es geradezu aus:

„So sage ich Dir Eins:
Sie (Brunhilde) liegt in seinem Bann, und dieser Haß
Hat seinen Grund in Liebe!“ Vers 2161 ff.

Und nicht genug damit: Sogar der Dichter selbst hat es klar ausgesprochen: „Meine ganze Brunhilde besteht überhaupt nur aus Liebe zu Siegfried“[37]).

Ganz klar ist auch die tiefe Verletzung ihrer Ehre zum Ausdruck gebracht in den Worten:

„Ich ward nicht bloß verschmäht,
Ich ward wohl verschenkt, ich ward wohl gar verhandelt!
Ihm selbst zum Weib zu schlecht,
War ich der Pfennig, der ihm eins verschaffte!“
Vers 1773 ff.

Noch eine Reihe anderer psychologischer Unklarheiten des Liedes hat Hebbel beseitigt, wobei freilich nur ein sehr beschränkter Einfluß Vischers,

eben seine Forderung nach Klarheit in den Motiven, wirksam gewesen sein kann, wenn man hier überhaupt von einem solchen sprechen darf. So hat Hebbel die Schuldfrage, die im Liede zweifellos unklar bleibt, bei Siegfried dahin entschieden, daß er schuldlos ist, daß nur ein ungeschickter Zufall ihn zur Preisgabe des Geheimnisses veranlaßt (Vers 1481 ff., 1898 ff., 1938 ff., 1946 ff.). Aber auch Hagens Schuld ist auf ein sehr geringes Maß herabgesetzt, indem der Gedanke klar zum Ausdruck gebracht wird, daß ein Zweikampf mit dem „gehörnten Siegfried" ja ein ungleiches Beginnen sei und dadurch der Mord „geadelt" erscheine (Vers 2303 f., 2647 ff., 2687 ff.).

Unklar bleibt im Epos auch die Stellung Gunthers zu Siegfrieds Ermordung; Hebbel hat hier in der Charakterzeichnung Gunthers eine ganz klare Linie eingehalten: Einmal läßt er Gunther an der Bahre Siegfrieds nicht die Lüge aussprechen, Räuber hätten den Helden ermordet (Nibelungenlied, Strophe 1045); Gunther gibt hier stillschweigend zu, daß Hagen der Mörder sei. Zum zweiten rückt hier Gunther im Laufe der Zeit eindeutig von der Tat Hagens ab und erklärt später, daß er jetzt „mit Abscheu" das verbieten würde, was er damals aus Schwäche, nicht aus Haß geschehen ließ (Vers 2791 ff.). Im Nibelungenlied dagegen fügt Gunther seiner Schwester nur noch neues Leid zu, indem er mithilft, den Hort zu rauben (Strophe 1132). Und endlich erfolgt drittens, wiederum im Gegensatz zum Epos, schon vor dem Eintreffen der Gesandten Etzels die Versöhnung Gunthers mit Kriemhild (Vers 2861). Durch diese dreifache Klarstellung hat Hebbel eine absolute psychologische Folgerichtigkeit, die dem Liede mangelt, in die charakterliche Entwicklung und die Handlungsweise Gunthers gebracht; er hat hier wirklich, wie Vischer es forderte, den Stoff unserem modernen Bewußtsein nahegebracht, ohne aber dessen ursprüngliche Kraft dabei zu vernichten. Daß Hebbel sich hierbei von Vischer beeinflussen ließ, mag, abgesehen von jener Forderung Vischers nach psychologischer Klarheit auch daraus erhellen, daß sich Punkt 1 und 3 der Hebbelschen Klarstellung schon in Vischers Plan findet, wobei auf beide Punkte sogar ganz besonderer Wert gelegt wird (3. Akt, 1. Szene des Vischerschen Planes).

Endlich ist auch im Liede die plötzliche Entwicklung Kriemhilds von der reinen, liebevollen Jungfrau zur diuvelîne mit zu geringer psychologischer Wahrscheinlichkeit gezeichnet. Hebbel hat dies offensichtlich empfunden; denn er verleiht seiner Kriemhilde von Anfang an einen gewissen

Zug von übertriebenem Ehrgefühl, der die spätere Entwicklung leicht möglich erscheinen läßt. Diesen Zug sieht Georgy[28]) bereits in dem heftigen Vorwurf, den Kriemhild ihrer Mutter daraus macht, daß ihr die im Hofe spielenden Recken nicht längst vorgestellt wurden (Vers 297 ff.).

Die zweite Schwierigkeit bei der Behandlung des Stoffes sieht Vischer in dessen ungeheuerem Umfang, und er gibt daher auch, wie wir gehört haben, am Schlusse seines Planes zu erwägen, ob man nicht besser das Ganze in zwei Teile trenne, deren erster „Siegfrieds Tod", deren zweiter die Katastrophe, enthalte. Jedenfalls könne nichts weggelassen werden, „ohne eine Schönheit, ohne ein erklärendes Motiv zu opfern."

Es liegt nun doch sehr nahe, anzunehmen, daß Hebbel durch diese Ausführungen Vischers in seiner Überzeugung bestärkt wurde, den gesamten Stoff zu dramatisieren und nicht nur eine einzelne Episode, wie es Geibel in seiner „Brunhild" getan hatte. Andererseits mag aber auch Vischers Vorschlag zur Teilung des Stoffes einen Einfluß auf Hebbels Entschluß zur Schaffung einer Trilogie ausgeübt haben. Freilich hatte hierfür auch schon Fouqué durch sein dreiteiliges Drama „Der Held des Nordens" ein Vorbild abgegeben; doch hatte ihm nicht das Nibelungenlied, sondern die Edda als Vorlage gedient.

Aus dem Vischerschen Plan können wir, wie ja zu erwarten, mit einiger Sicherheit nur ganz wenige Züge nennen, die auf Hebbels Werk einen Einfluß hatten. Außer den beiden obengenannten Klarstellungen in der Charakteristik Gunthers, die m. E. ganz zweifellos auf Vischers Plan zurückgehen, ist wohl auch die neuerliche Kränkung, die Hagen Kriemhild an der Bahre ihres Gemahls zufügt, indem er der Leiche den Balmung abnimmt, und die sich im Nibelungenlied nicht findet, auf Vischers Einfluß zurückzuführen (III, 2 des Vischerschen Planes). Ferner ist Hebbel, wie schon Werner hervorgehoben hat, auf den Vorschlag Vischers eingegangen, den Empfang der Nibelungen (28. Aventiure) mit der 30. Aventiure „Wie si der schiltwaht pflâgen" zu verbinden und die 29. Aventiure („Wie er niht gen ir ûf stuont") der nächtlichen Schildwacht folgen zu lassen als letzte Station vor dem völligen Ausbruch der blutigen Katastrophe (IV, 4 und 5 des Vischerschen Planes).

Soweit die Einzelheiten, von denen wir mit ziemlicher Sicherheit sagen können, daß für ihre Gestaltung der Einfluß Vischers mehr oder weniger bestimmend war. Alles, was darüber hinaus in der Literatur

auf den Einfluß Vischers zurückgeführt wird, müssen wir als zu unsicher und zu wenig zwingend zurückweisen, zumal es sich dabei nur um solche Motive handelt, die sich bereits im Nibelungenlied finden, und die wir selbstverständlich mit weit größerem Recht auf diese Vorlage als auf den Vischerschen Plan zurückführen. So ist z. B. nicht recht einzusehen, warum R. M. Werner über die Verwendung der wunderbaren Motive in den „Nibelungen“ sagt, Hebbel folge hierin Vischers Vorschlag zu mäßiger Einmischung des Wunderbaren, gehe aber noch einen Schritt weiter und belasse auch den Fluch, der auf dem Nibelungenhort liege, die Hornhaut und sogar die Zwerge als Hüter des Schatzes[39]). Dann eben ist der Dichter hier dem Nibelungenlied gefolgt und nicht Vischer. Das gleiche gilt von der Behauptung Periams, Hebbels Gestaltung der Brunhilde gründe sich auf Vischers Anregung, sie zur menschlichen Frau zu machen "with reminders of her early origin"[40]). Eben das ist nicht richtig! Vischer wünscht nicht mehrere „Erinnerungen“ an die ältere Gestalt der Sage, sondern nur eine einzige: „Der sagenhafte Zug ihres Weibertrotzes, der gefährlichen Kampfspiele mit ihren Freiern“ darf als „Erinnerung“ erhalten bleiben. Hebbel aber hat weit mehr aus der alten Sage übernommen. Erwähnt sei nur die Andeutung des mythisch-symbolischen Verhältnisses zwischen Brunhild und Siegfried, das noch darin zum Ausdruck kommt, daß Siegfried Brunhild schon früher kennen gelernt hatte, wo er auch um sie warb, wie in der alten Sage (Vers 527).

Auf die Anzahl unbedeutender Einzelheiten, die Periam sonst noch auf Vischers Einfluß zurückgeführt wissen will, lohnt es sich nicht einzugehen, da die Annahme einer solchen wörtlichen Abhängigkeit den Dichter in unmöglicher Weise unterschätzen heißt. Auch die Bemerkung Werners[41]), Hebbel habe die Szenerie des 5. Aktes von Vischers Plan übernommen, kann ich nicht als zwingend betrachten.

Eben diese Feststellung der Übereinstimmung im einzelnen ist schuld daran, daß man Vischers wahren Einfluß übersah oder ihn letzten Endes doch als unbedeutend empfand. Vischers Abhandlung ist eben, wie wir gesehen haben, viel weniger als Quelle für Hebbels Werk zu werten, denn als Anregung, eine Quelle, eben das Nibelungenlied, in möglichst reiner, unverfälschter Gestalt für die deutsche Bühne zu gewinnen. Es geht daher auch nicht an, den Einfluß Vischers gegen den des Nibelungenlieds auszuspielen, wie Werner dies tut[42]). Denn beide lassen sich ja gar nicht miteinander vergleichen.

IV.

Wir fassen zusammen: Sowohl durch seine wissenschaftliche Kritik wie durch seine unmittelbare Einwirkung ist Vischer für Hebbel und sein Werk von großer literarhistorischer Bedeutung. Durch seine Kritik der Maria Magdalena hat er nicht nur als der bedeutendste Kunstkritiker seiner Zeit einem der wertvollsten Dramen Hebbels die Geltung verschafft, die ihm gebührt, und dadurch dem Dichter, wie die angeführten Briefstellen ja deutlich zeigen, neuen Schaffensmut und neue Schaffensfreude gegeben, sondern er hat auch als erster die Eigenart Hebbels, seine vorwiegend psychologisch-reflexiv gestimmte Dichternatur und seine besondere Stärke, die großartige dramatische Technik und die meisterhafte psychologische Charakteristik, klar erkannt.

Durch seine Einwirkung aber hat Vischer ein Drama Hebbels, das sehr wohl wert wäre, heute wieder den Weg zur Bühne zu finden, in einer Weise entscheidend beeinflußt, die diesem Werk nur günstig sein konnte, ja, die vielleicht diesem Werk seinen eigentlichen künstlerischen Gehalt gegeben hat. Und doch, wenn wir dies feststellen, wird der Wert des dichterischen Schaffensprozesses in keiner Weise herabgesetzt. Denn die Beeinflussung bewirkte ja nur eine bestimmte geistige Einstellung, mit der der Dichter an das Werk heranging; diese freilich ist grundlegend für seinen ganzen Gehalt. Wir haben hier also eines der in der Literaturgeschichte sicher nicht allzu häufigen Beispiele von wahrhaft schöpferischer Beeinflussung eines Dichters.

Daß eine solche Beeinflussung hier möglich wurde, ist freilich auch zu einem großen Teil der geistigen Verwandtschaft beider Männer zuzuschreiben: Denn auch Hebbel steht ja zwischen Dichtung und Philosophie, wenn auch natürlich viel mehr auf seiten der Dichtung als der Philosophie, und auch seine Geistesrichtung kann man als „ideal-realistisch“ bezeichnen, gehen doch auch beide, Hebbel und Vischer, philosophisch gesehen, auf eine Quelle zurück, auf Hegel.

4. Kapitel.

Friedrich Theodor Vischers Bedeutung für Gottfried Keller.

Vorbemerkung.

Das gegenseitige Verhältnis Fr. Th. Vischers und Gottfried Kellers hat bereits Alfred Ibach in seiner Dissertation „Gottfried Keller und Friedrich Theodor Vischer", München 1925, einer eingehenden Untersuchung unterzogen. Wir müssen uns daher darauf beschränken, dieser gründlichen Schrift das für unser Thema in Frage kommende Material zu entnehmen und es in der bisher befolgten Anordnung zur Darstellung zu bringen.

I.

Wiederum lernen wir hier einen Freundschaftsbund des großen Kritikers mit einem Dichter seiner Zeit kennen; aber diese Freundschaft ist doch wesentlich verschieden von der, die ihn mit Mörike verband: Sie beruht auf der weitgehenden Geistesverwandtschaft der beiden Männer und auf ihren gleich gerichteten künstlerischen wie philosophischen Bestrebungen; sie entbehrt dagegen jener Herzlichkeit, die das Verhältnis Vischers zu seinem Jugendfreund und Landsmann ausgezeichnet hat. Ein solches Verhältnis erschwerte schon die Natur Gottfried Kellers außerordentlich, der über den Wert der Freundschaft allgemein gesagt hat: „Ich muß wirklich offen gestehen, daß mir die Freundschaft keine große Lücke inmeinem Leben ausfüllt. Es versteht sich bei mir von selbst, daß alle tüchtigen und offenherzigen Leute sich gegenseitig gut sind, daß die gleichgesinnten zusammenwirken, daß man sich hilft, wo man kann, sich duldet und seine Meinungen liebevoll austauscht. Was aber hierbei für die tiefsten und innersten Herzensbedürfnisse Genügendes herauskommt, das sehe ich nicht recht ein"[1]).

Keller und Vischer waren sich durch ihre literarische Tätigkeit bereits bekannt geworden, bevor sie in persönlichen Verkehr miteinander traten. Keller kannte Vischers Schriften schon in seiner Heidelberger Zeit, Vischer wußte zum mindesten von dem Lyriker Keller; denn Kellers Gedichte wurden in denselben „Jahrbüchern der Gegenwart" ausführlich angezeigt, in denen von Vischer eine Reihe Aufsätze verschiedenen Inhalts erschien.

Auch Cottas „Morgenblatt für die gebildeten Stände", das als erste deutsche Zeitschrift im Juni 1845 acht Liebeslieder Kellers veröffentlichte, konnte Vischer die Bekanntschaft mit Kellers lyrischen Anfängen vermitteln.

Der persönliche Verkehr zwischen beiden setzte ein, als Keller im Dezember 1855 aus Berlin nach Zürich zurückkehrte, wo Vischer bereits seine Professur am Polytechnikum angetreten hatte. Keller schreibt am 21. Februar 1856 über die junge Bekanntschaft an Hettner[2]): „Ich komme nur alle acht Tage mit Vischer zusammen in einem kleinen Wirtshausklübchen: Er ist ein sehr liebenswürdiger und frischer Mensch als Person, hat sich aber wie gesagt ganz zu dem Universitätsvolk geschlagen." Das Wirtshaus blieb denn auch späterhin der beliebteste Ort für die Zusammenkünfte der beiden. Dazu kam dann noch der rege gemeinsame Verkehr im Hause des Musikdirektors Heim, im Wesendonckschen Kreise, in den Gesellschaften bei dem Regierungsrat Sulzer und bei Veranstaltungen aus Anlaß der Anwesenheit bedeutender Persönlichkeiten wie der Fürstin Wittgenstein, Liszts u. a.

Robert Vischer schreibt über diesen Verkehr seines Vaters mit Gottfried Keller[3]): „Auch bei Maler Koller, Musikdirektor Heim, Professor Breslau traf mein Vater Keller zuweilen, noch häufiger jedoch im Kaffee Saffran und im Gambrinus. In der alten gemütlichen Stube des letzteren erscheint meinem inneren Blick noch ganz leibhaftig Gottfried Kellers edles Antlitz mit seinen hochgeschwungenen ahnungsvollen Brauen. Da saß er mit meinem Vater in der hinteren Ecke, anfangs, wie meist auch sonst, wortkarg in geheimer Bewegung vor sich hinsinnend. Erst spät griff er mehr in die Unterhaltung ein. Sein Mienenspiel neigte damals noch nicht so sehr wie in den letzten Jahren zu mürrischem Ausdruck und sein Gang war noch frisch und ungehemmt. Wohl gab die schlichte Würde seiner Erscheinung ein festes Grundgefühl der Mannesherbheit, der geschlossenen Kraft und Tiefe seines Wesens, aber gar oft sah ich in den träumerischen Augen den Schalk aufleuchten und um den kleinen Mund ein reizend-schelmisches Lächeln schweben.

Er verstand sich mit meinem Vater stets vortrefflich. In manchem ähnlich denkend und empfindend, stimmten die beiden aufs beste zusammen, und ich erinnere mich keines einzigen Mißtons in diesem Verkehr, dessen verweilendes Behagen auf dem sicheren Boden gegenseitiger Achtung ruhte."

Keller schätzte an Vischer das freie, unkonventionelle Auftreten, das „süddeutsche Wesen", das Festhalten an der heimatlichen Mundart, das er als ein äußeres Zeichen seiner Kernhaftigkeit nahm; und nicht zuletzt bewunderte er an ihm jene unbedingte Einheit von Denken und Handeln, die er die „monistische Einrichtung" dieses Mannes nannte[4]). Daß Vischer ganz ähnlich über den Dichter gedacht hat, geht aus seinen wenigen, aber inhaltsreichen Worten hervor, mit denen er sich in „Mein Lebensgang" über den Verkehr mit dem Freunde geäußert hat[5]): „Ich erfreute mich des Umgangs mit der kernhaften, echten Dichternatur Gottfried Kellers."

Auf dieser Grundlage der gegenseitigen Achtung baute sich das Freundschaftsverhältnis zwischen Vischer und Keller auf. Das Gebiet, auf dem es die reichsten Früchte tragen sollte, war, wie zu erwarten, das literarische. Hier führten sie, um beim äußeren Verkehr zu bleiben, die verschiedensten Gelegenheiten zusammen: So wurden sie beide von Karl Morel eingeladen, dessen Tragödie „Struensee" zu beurteilen. Bei der Schillerfeier 1859 waren beide Mitglieder des Züricher Festausschusses, der sich nach Kellers Erzählung in zwei Lager gespalten hatte: in die „wilden rötlichen Demokraten" unter Herweghs Führung und die „würdigen, gesetzten Gothaer" mit Vischer an der Spitze.

Häufig kamen Keller durch seinen Freund literarische Neuerscheinungen zu, wie aus entsprechenden Begleitzeilen zu entnehmen ist, die Vischer diesen Buchsendungen beigab. Über diese gelegentlichen Gefälligkeiten hinaus hat Vischer während seines persönlichen Verkehrs mit Keller auch tatsächlichen Einfluß auf Kellers Schaffen genommen; davon werden wir jedoch später zu sprechen haben.

Dieser fruchtbare freundschaftliche Verkehr erfuhr nun eine mehrjährige Unterbrechung durch den Wegzug Vischers von Zürich im Sommer 1866. Mit Bangen sah Keller dieses schmerzliche Ereignis kommen, wenn er im Februar 1866 an Hettner schreibt[6]): „Ich fürchte nämlich, daß Vischer über kurz oder lang hier fortkommt, da er bei seinem süddeutschen und sonstigen eigentümlichen Wesen immer nach Schwaben oder da herum zurückstrebt." Und von der Trennung selbst sagt Baechtold[7]): „Als einen großen Verlust empfand Keller den Weggang Fr. Th. Vischers am Schlusse des Sommersemesters 1866. Die beiden knorrigen Männer hatten sich überraschend gut vertragen."

Erst nach fünf Jahren, am 1. Oktober 1871, setzt mit einem Schreiben Kellers an Vischer der Briefwechsel zwischen beiden ein. Hierdurch wurde nun der frühere Meinungsaustausch wiederhergestellt, ja er sollte in dieser Form noch weit wertvoller und fruchtbringender werden. Vischer erteilte dabei seine klar durchdachten Ratschläge, Keller nahm sie dankbar entgegen, bewahrte aber durchaus seine Selbständigkeit. Zwar wird auch manches Erlebnis der Züricher Zeit ins Gedächtnis zurückgerufen, manche Wirtshauserinnerung aufgefrischt; den Kern des schriftlichen Verkehrs aber bildet der literarische Meinungsaustausch und vor allem die gegenseitige Kritik. Wir werden daher bei der Betrachtung der Kritik Vischers an Keller noch häufiger auf diesen Briefwechsel zurückkommen. Denn diese briefliche Kritik deutet stets auf die öffentlichen Betrachtungen hin, die beide sich gegenseitig widmeten.

Den Anfang dieser gegenseitigen öffentlichen Kritik gedachte naturgemäß Vischer mit einer Charakteristik Gottfried Kellers zu machen; er wollte damit jedoch so lange warten, bis etwas Neues von Keller erschienen wäre, wie er sich Anfang November 1857 Paul Heyse gegenüber äußerte, der eine solche Charakteristik in sein „Literaturblatt" aufzunehmen wünschte. Da sich aber jene Erwartung in der nächsten Zeit nicht erfüllte, gab Vischer schließlich fürs erste seinen Vorsatz auf. Erst reichlich 25 Jahre später, 1874, erschien dann eine eingehende Betrachtung Gottfried Kellers, mit der wir uns im nächsten Abschnitt zu befassen haben.

So kam es, daß zuerst Keller öffentlich für den Freund eintrat, und zwar waren es die Kritischen Gänge von 1861, die er in Cottas „Allgemeiner Zeitung" im Mai 1861 einer Betrachtung unterzog[8]). Zu Beginn dieses Aufsatzes findet sich eine treffliche Schilderung der Gestalt des Freundes: „Mit dem dritten Heft ist die neue, hoffentlich nicht letzte Folge der Kritischen Gänge abgeschlossen und damit glücklich das Bild eines Mannes erneuert, der an sich selber Disziplin übt und daher auch berechtigt ist, sie überhaupt an Dingen und Menschen zu üben; der nicht ein Jünglingsalter, sondern ein Mannesalter entlang dieselbe Fahne geistiger Freiheit aufrecht hält, ein Freund seinen Freunden, ein Feind seinen Feinden ist, aber ohne ein blinder Parteigänger zu sein, weil er weder über der Wahrheit die Schönheit, noch über der Schönheit die Wahrheit vergißt, da ihm beide eins sind."

Auch späterhin hat Keller regen Anteil an Vischers kritischen und dichterischen Werken genommen und ihm dies auch stets brieflich zum Aus-

druck gebracht. Besonders bemerkenswert ist sein Urteil über den „Auch einer", in dessen Pfahldorfgeschichte er ja als Barde „Guffrud Kullur" eingeführt war[9]): „Eine große Überraschung war es, weil ich lediglich eine Pfahldorfgeschichte erwartet hatte und nun den monumentalen Bau eines Monologes vor mir sehe, wie ihn unsere Literatur kaum ein zweites Mal besitzt. Mit dem Ausdruck Monolog will ich jedoch keineswegs irgendeine Formbezeichnung riskieren; denn auch für den Namen eines Romans ist ja das Werk hinlänglich plastisch und schlüssig komponiert", meint Keller, während Vischer selbst seine Dichtung stets nur als ein „Capriccio" betrachtete. „Monolog" sollte in Kellers Sinn „nur den testamentartigen Charakter des Buches" bezeichnen, „welches auf jeder Seite, nach allen Ausstrahlungen hin das Wesen einer und derselben Person ausspricht." Bedenken äußerte Keller nur gegen das Motiv der Grabaufwühlung und gegen die Übertreibung der „katarrhalischen Tragikomik." Sein „Hauptkompliment" aber galt den lyrischen Einlagen. Wie hoch er übrigens Vischer gerade als Lyriker schätzte, geht daraus hervor, daß er im Jahre 1883, als er noch einmal Lust verspürte, mit einer kritischen Arbeit an die Öffentlichkeit zu treten, sich gerade eine Würdigung der Vischerschen Lyrik auszuwählen gedachte[10]).

Die schönste Ehrung aber ließ Keller seinem Freunde zuteil werden durch jenen Glückwunsch zu dessen 80. Geburtstag, der am 30. Juni 1887 in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" erschien und der das bleibendste Denkmal dieser Freundschaft geworden ist[11]). Es konnte kein schöneres Geschenk für den greisen Wächter wahrer Kunst geben als diese Würdigung seines Schaffens durch den größten Dichter der Zeit, dessen ganze poetische Kraft aus dieser Schilderung der Gestalt des Freundes spricht: „Lange steht er schon auf der Höhe des Lebens unter der Halle seiner Werke; der goldene Abendschein liegt in dem Gebälke, doch die Sonne weilt über dem Horizont und will nicht scheiden." Und wenn man heute noch die Bedeutung Vischers in kurzen Worten zusammenfassen will, so kann man es nicht besser tun als mit den Worten Gottfried Kellers:

„Der große Repetent deutscher Nation für alles Schöne und Gute, Rechte und Wahre!"

II.

Nachdem Vischer schon im Jahre 1857 die Absicht gehabt hatte, eine Charakteristik Gottfried Kellers zu veröffentlichen, dann aber wieder davon absehen mußte, gaben nun endlich die 1872 erschienenen „Sieben Legenden“ den Anstoß zur Ausführung seines Vorhabens. Er teilte dem Freunde sogleich nach Empfang der Sendung sein vorläufiges Urteil über diese Dichtung mit[12]): „Ihre Legenden sind zwar kein ganzer Beweis, was Sie können, aber so unzweifelhaft originale Poesie, daß ich recht Lust habe, sie anzuzeigen, — wiewohl nicht ohne Kritteleien, im wesentlichen aber einfach mit dem Prädikat des Herzerfreuenden.“ Doch wollte Vischer auch diesmal noch etwas mit der Anzeige warten, bis nämlich der zweite Band der „Leute von Seldwyla“ erschienen wäre, der nach Kellers Angaben den Legenden bald folgen sollte. Über diese Ankündigung hatte sich nun Vischer besonders gefreut[13]): „Ich schleck' schon den Mund danach aus. Ihr Name ist schon lang in Ehren bei vielen, aber noch lang nicht genug in die Weite anerkannt. Die zwei Frühlingsregen Ihrer neuen Publikationen werden die Decke wegfegen, die sich durch langes Schweigen über ihn gelegt hatte, er wird der Majorität sichtbar werden oder gemein prosaisch zu reden, erst recht ins große Publikum dringen — wie es eben doch sein soll und ihm gebührt.“ Und nach dem Empfang der Legenden meinte er: Wären erst die neuen Novellen da, „dann könnte man den Dichter betrachten, wie er es auf dem realen Boden treibt, gegenüber seiner Lebenswahrheit, Schwung, Stil und Humor auf dem mythisch-phantastischen Boden.“ Keller war hoch erfreut über Vischers Entschluß und erklärte sich auch damit einverstanden, daß der Kritiker erst die neue Seldwyler abwarten wolle[14]): „Wenn Sie mir die Ehre erweisen wollen, einmal ein wenig ins Gericht zu gehen mit meinen Sachen, so ist es mir sehr lieb, wenn Sie noch einiges abwarten wollen: der zweite Band Seldwyla soll bis zum Herbst erscheinen. Auch ist noch einiges andere da, womit ich bei günstigen Zeitläuften gelegentlich abschließen kann. Glauben Sie alsdann eine bestimmte Figur von mir zu haben, so wird es mir allerdings zur großen Freude gereichen, gleich weit von unmotivierter günstiger Voreingenommenheit sogenannter Talententdecker und von der malitiösen Kühle Fernstehender entfernt einmal sachlich behandelt zu werden und dabei zu lernen.“

Die neuen Novellen erschienen aber erst zu Ende des Jahres 1873, woraufhin Vischer im Frühjahr 1874 seine Keller-Studie ausarbeitete und

im Juni an die „Allgemeine Zeitung“ sandte. Sie erschien hier im Juli 1874 in den Nummern 203—210[15]).

Vischer betrachtet zuerst den „grillenhaften Schluß“ des „Grünen Heinrich“ und stellt so gleich den einzigen wunden Punkt, der im Werke Kellers zu finden war, an den Beginn seiner Erörterungen. Er zeichnet kurz die Entwickelung des Helden bis zu seinem überraschenden Ende, um hier die erstaunte Frage zu stellen: „Also dazu haben die, obwohl krummen und dornigen Wege geführt, auf denen, wie es schien, ein Jüngling zum Manne reifen sollte?“ Den Grund für diesen unorganischen Schluß sieht er nun in der Zwischenstellung des „Grünen Heinrich“ zwischen Roman und Selbstbiographie. Je nachdem man ihn für das eine oder das andere nehme, ergebe sich eine verschiedene Deutung des Schlusses: „Wir stehen hier in der Wahl: entweder dem Selbstbiographen mit unzarten Schlüssen in sein Privatleben hineinzugreifen oder dem Dichter eine phantastische Symbolik, einen närrischen Sprung aus der Illusion der objectiven Darstellung in den Kopf des Lesers unterzulegen, und beides taugt nichts. Summa Summarum — eine tolle Art von Abschluß, ein Schnake, eine Mücke, eine „naupengeheuerliche Geschichtsklitterung.“

Nach der Darstellung dieser offensichtlichen Schwäche im Werke Kellers geht der Kritiker dazu über, eine Charakteristik des Gesamtbildes der Dichterpersönlichkeit zu geben, die er einleitet mit den Worten aufrichtiger Begeisterung: „Nicht leicht habe ich meines Teils Werke eines Dichters so ungern beurteilt, wie diese, denn ungern zerlegt man, wo man so im Vollen lebt und genießt. Froh wird man bei ihm; Lebensgefühl strömt ins Herz, von gesundem Wein des Lebens erquickt geht man von dannen.“

Vischer würdigt nun Kellers Humor, in dem er Jean Paulsche Züge erkennt. Dieser Humor zeichne vor allem die Seldwyler Geschichten aus: „Toren“ sind die Helden dieser Geschichten, Toren, die's zu „arg treiben“ und denen darum „der Sturz-ins Elend, im besten Falle der Purzelbaum in die Lächerlichkeit“ beschieden ist.

Keller ist aber auch ein philosophischer Dichter, und das macht ihn Vischer besonders wert; denn die Philosophie des Dichters ist auch die seine: Auch ihm ist Gott „nicht geistlich, sondern ein weltlicher Geist, weil er die Welt ist und die Welt in ihm; Gott strahlt von Weltlichkeit“[16]).

Nachdem Vischer so die Grundzüge des Kellerschen Wesens aufgezeigt hat, geht er zur Darstellung seiner Kunst über: Der Naturschilderung

Kellers hafte jene gegenständliche Anschauung an, die dem Maler eigen sei. Sein Naturgefühl sei gegründet auf das Bewußtsein der Einheit von Mensch und Natur, auf die unio mystica.

Trotz des starken Stimmungsgehalts der Kellerschen Dichtung zeigten die Charaktere eine klare Bestimmtheit des Umrisses: „Keller zeichnet mit sicherer Hand fest und scharf Junge und Alte, Weib und Mann.“ Hier läßt nun der Kritiker all die vertrauten Gestalten aus den Werken Kellers an uns vorüberziehen, überall bezeichnende Züge hervorhebend. Er spricht dann von der Genre-Malerei, den charakteristischen „Kleinzügen“, die der wahre Dichter nach einem Goethe-Wort im Fluge schieße und die sich bei Keller in reichstem Maße und stets am rechten Orte fänden. Ebenso fehle es nicht an „erweiterten Bildern“, die aber nie als ein Fertiges, sondern nach dem bekannten Gebote Lessings in Bewegung und Handlung uns aufgeführt würden.

Längere Zeit verweilt der Kritiker bei Kellers Art der Motivierung. Umständliches Motivieren sei nicht seine Sache. „Keller, dessen geistdurchdrungener Realismus wirklich zu Shakespeare sagen darf: ‚Es ist in mir etwas von deinem Geist!‘ geht in demselben Sinne weit mehr darauf aus, Situationen zu gewinnen, als zu motivieren.“ Keller ersetzt die Motivierung durch die Situation!

Im folgenden wird gezeigt, daß der Dichter auch auf dem Gebiet des „Dämonischen und Tragischen“ zu höchsten Leistungen befähigt sei, und als Beweis dafür neben anderem „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ angeführt.

Anschließend behandelt Vischer die „Sieben Legenden“, deren Erscheinen der unmittelbare Anlaß für die Entstehung dieses Aufsatzes waren. Den Maßstab für ihre Beurteilung bildet bezeichnenderweise ihre weltanschaulich-geistige Haltung: Sie finden um so mehr den Beifall des Kritikers, je mehr sie nach Kellers eigenen Worten „das Antlitz nach einer anderen Himmelsgegend hinzuwenden, als nach welcher sie in der überkommenen Gestalt schauen“ (Vorwort). Im selben Sinne lehnt Vischer aber auch den Schluß von „Eugenia“ und „Blumenkörbchen“ ab, weil hier der Dichter wieder zum Geist der naiven Legende zurückkehre.

Zum Schluß noch einmal das Ganze überschauend, rügt Vischer Mängel der Komposition am „Grünen Heinrich“ und an „Pankraz dem Schmoller“, um dann „Romeo und Julia“ als Musterbeispiel eines geschlossenen künstlerischen Aufbaus zu nennen. Nach Erwähnung einiger

„derber Stellen“ unternimmt es Vischer schließlich noch, die Entwicklung der Sprache Kellers von dem noch ungleichmäßigen Fluß im „Grünen Heinrich“ bis zum „Sprachgold“ der Seldwyler Geschichten und der Legenden zu verfolgen.

Mit dem Ruf „Staatsschreiber von Zürich, ihr schreibt staatsmäßig! Also mehr! bald mehr!“ schließt diese Würdigung Gottfried Kellers.

Der Wert der Studie für Keller lag nun zunächst darin, daß hier der bedeutendste Kritiker seiner Zeit ein Urteil über ihn abgab, wie man es in dieser anerkennenden Form von dem strengen Kunstrichter nur selten zu hören gewohnt war. Aber es war ja nicht nur ein Urteil, es war eine eingehende kritische Würdigung des gesamten bis dahin vorliegenden Kellerschen Werkes mit Ausnahme der Lyrik. Und hierin ist in zweiter Linie die Bedeutung dieser Studie zu sehen; denn bis dahin hatte es noch keine zusammenfassende Betrachtung Gottfried Kellers gegeben, obgleich schon Männer von Rang, wie Emil Kuh, Wilhelm Scherer u. a. für ihn eingetreten waren. Und endlich hat das Urteil Vischers weitgehend Eingang in die Literaturwissenschaft gefunden.

Keller war sich über die Bedeutung des Aufsatzes schon klar, bevor er ihn ganz kennen gelernt hatte. So lesen wir in einem Brief an seinen Verleger Weibert vom 36. Juli 1874[17]): „Ich habe in Wien noch einen Teil der Arbeit des Herrn Prof. Vischer gelesen, welche er in der Allgemeinen Augsburger Zeitung über meine Unwürdigkeit veröffentlicht und dieselbe zugleich beehrt und beschämt. Ein so ausführliches Eingehen ist mir noch nie widerfahren, oder richtiger gesagt, begegnet und es freut mich sowohl die Kritik als das Lob beides zugleich; auch kann ich sagen, daß ich zum erstenmal das hervorheben und zitieren höre, was man in der Stille, wie das so zu geschehen pflegt, hervorgehoben zu sehen wünscht.“ Gerade diese Erklärung zeigt besonders deutlich, welchen Wert Keller für seine Person der Studie Vischers beimaß.

Noch bevor der Dichter seinem Freunde für die Anerkennung gedenkt hatte, kam Vischer selbst in einem Brief an Keller auf seinen Aufsatz zu sprechen und nannte dabei auch dessen einzigen offensichtlichen Mangel[18]): „Möchte bei der Gelegenheit eigentlich viel mit ihnen verkehren, aber das sind eigentlich Sachen nur zum Sprechen, z. B. die mißlungene Anlage meiner Anzeige, die zu den Zerstückelungen und Wiederholungen führte.“ Keller begann darauf sofort ein Schreiben, in dem er zunächst seinen

Dank aussprach[19]): „Ich statte Ihnen erst spät, aber darum nicht minder herzlich meinen Dank ab für alles, was Sie so freundlich aufmunternd und auch im kritischen Teil so nutzbringend und sachgemäß gesagt haben. Es ist die erste wirklich eingehende Arbeit dieser Art, die ich erlebt habe, und es hat mich alles gefreut, namentlich auch die humane Art, wie Sie das Kompositionsübel am „Grünen Heinrich" behandelten. Es verpflichtet mich diese Großmut, den tragikomischen und naiv-dummen Hergang gelegentlich noch einzugestehen und zu beschreiben." Dieses Vorhaben hat Keller später in dem Aufsatz „Autobiographisches" auch ausgeführt.

Das bis hierher gediehene Dankschreiben blieb nun liegen und wurde erst fünf Monate später vollendet. In dieser Fortsetzung kommt nun der Dichter auch auf Einzelheiten der Studie zu sprechen:

„Wegen Ihrer Aufsätze über meine Siebensachen muß ich aber doch ein bißchen widerbellen, natürlich nur unter uns, in zwei Punkten." Vischer hatte Anstoß genommen an „gewissen Knollen, Knorren, Batzen — unappetitlich, plump, unverdaulich" und hatte auch die betreffenden Stellen genannt. Diese Kritik ist sehr bezeichnend für Vischers ausgeprägten Sinn für Reinheit, der auch die Derbheiten Shakespeares nicht zu entschuldigen vermochte. Keller verteidigte jedoch jene Stellen: „Ihre strafende Bemerkung über gewisse Unzukömmlichkeiten, ‚Batzen', wie Sie es nennen, sind mir nur an zwei Orten verständlich und auch da sind die vermeintlichen Schweinereien eine tragikomische Folge einer an sich harmlosen Künstelei, die dadurch bestraft wurde." So hat denn Keller auch nichts an den gerügten Stellen geändert. Dagegen hat Vischer bei dem Neudruck seiner Studie in „Altes und Neues" jenen Passus erheblich gekürzt, alle scharfen Ausdrücke abgeschwächt und statt aller oben angeführten Worte nur „knollige Stellen" gesetzt, ohne diese selbst anzugeben. Hier hat also tatsächlich einmal der Kritiker nachgegeben.

Der andere Punkt, den Keller nicht gelten lassen wollte, war „die bestimmtere Nachbildung des altertümlichen, naiven Tones" in „Spiegel das Kätzchen". Hierin sah der Dichter unberechtigterweise einen Angriff auf seine Originalität; er entgegnete daher, das Märchen sei ganz erfunden und die Komposition ohne alles Vorgelesene oder Vorgehörte gemacht.

Als Vischer im Jahre 1881 die Keller-Studie in „Altes und Neues" aufnahm, fügte er noch eine Vorrede und eine Nachbemerkung hinzu.

In der Vorrede weist Vischer auf die neu erschienenen „Züricher Novellen" hin, die er jedoch nur im Zusammenhang mit der neuen Fassung des „Grünen Heinrich" besprechen möchte, deren vierter Band immer noch „geduldermüdend" auf sich warten lasse. (Er war jedoch inzwischen erschienen, ohne daß Vischer davon Kenntnis erhalten hatte.) Des weiteren enthält diese Vorrede eine kurze Würdigung C. F. Meyers, von der wir im nächsten Kapitel zu sprechen haben werden.

Die Nachbemerkung geht aus von einer Betrachtung des letzten Bandes der „Leute von Seldwyla", dessen eine Novelle „Dietegen" den restlosen Beifall des Kritikers findet, während er von dem „Verlorenen Lachen" sagt, es fehle nicht an wohl gegriffenen und lebendig exponierten Situationen, doch werde der Leser, dem manches Lokale fremd sei, schwer darin heimisch werden. Eine Besprechung des neuen Schlusses im „Grünen Heinrich", der ihm mittlerweile zu Gesicht gekommen war, behält sich Vischer für ein andermal vor, stellt aber jetzt schon fest, daß seine Ansicht hier Recht erhalten habe, wonach die Lebenserfahrungen des Helden ein positives Resultat haben müßten.

Die Bedenken, die Vischer hier gegen das Lokalkolorit im „Verlorenen Lachen" zum Ausdruck bringt, muß er unmittelbar nach Erscheinen der Novelle in einem Brief an Frau Heim in weit schärferer Form geäußert haben; denn Keller schreibt hierüber an Hettner am 31. Januar 75: „Vischer in Stuttgart scheint sie (die Novelle „Verlorenes Lachen"), laut einem hierher geschriebenen Brief für tendenziös und zu lokal zu halten. Hiernach dürfte man sich aber durch kein Konkretum mehr anregen lassen und keine Saite berühren, die eben tönt. Das ist zu abstrakt schulmäßig"[20]. Wir sehen hieraus, wie schmerzlich Keller es empfand, daß er gerade bei Vischer so wenig Verständnis fand für die Novelle, die er selbst so wert hielt. In jenem genannten Brief, der Kellers Stellungnahme zu der Studie Vischers enthält und der wahrscheinlich wegen des ungünstigen Urteils über das „Verlorene Lachen" so lange liegen blieb, kommt der Dichter auch auf diesen Punkt zu sprechen und bemüht sich hier, das harte Urteil Vischers zu verstehen: „Ich glaube, der Hauptfehler liegt darin, daß es eigentlich ein kleiner Romanstoff ist, der novellistisch nicht wohl abgewandelt werden kann. Daher vieles zu deduzierend und resumierend vorgetragen werden mußte, anstatt daß es sich anekdotisch geschehend abspinnt, daher der tendenziös langweilige Anstrich." Mit dieser Erklärung des „Tendenziösen" weist Keller sichtlich auf Vischers Stu-

die zurück; denn Vischer hatte ja gerade die Ersetzung der Motivierung durch die Situation als ein Kennzeichen der Kellerschen Kunst nachgewiesen. Im „Verlorenen Lachen" war jedoch bisweilen „resumierender Vortrag" an die Stelle anschaulichen Geschehens getreten, so z. B. in der Schilderung des Pfarrers von Schwanau.

An der stofflich-inhaltlichen Berechtigung der Novelle hält Keller jedoch fest, und in Vischers Nachbemerkung von 1881 ist denn auch von tendenziösem Gehalt nicht mehr die Rede. Auch hier wieder ein Rückzug des Kritikers!

III.

Wir haben die Keller-Studie als die erste große öffentliche Anerkennung des Dichters durch eine führende Persönlichkeit des geistigen Lebens der Zeit gekennzeichnet. Damit ist ihre Bedeutung jedoch noch keineswegs erschöpft, vielmehr hat diese Studie auch positiven Einfluß auf das Werk Kellers genommen, und zwar auf die Umgestaltung des „Grünen Heinrich."

Wir haben nun freilich schon an zwei Beispielen gesehen, wie schwer zugänglich sich der Dichter gegenüber Einflüssen von außen zeigte und wie hier eher der Kritiker als der Dichter nachzugeben bereit war. Dies gilt indes nur für jene Fälle, in denen der Dichter von vornherein anderer Meinung war als sein Kritiker. In seinem Jugendroman hatte er aber selbst schon eine Reihe von Mängeln erkannt, und der Gedanke der Umarbeitung ist, wie Ibach mit Recht sagt, etwa so alt wie der Roman selbst. Gerade beim Empfang der Nachricht von Vischers Plan einer Besprechung seiner Werke hatte der Dichter geäußert[21]): „Daß Vischer einen größeren Aufsatz über meine Sünden schreibt, erfüllt mich mit Grausen, besonders, wenn er kritisieren wird müssen, was ich schon lange bereut und gebüßt habe."

Wie sich Keller nun zur Zeit der Lektüre des Vischerschen Aufsatzes zum Kernproblem in dessen Kritik, zur Frage des Schlusses im „Grünen Heinrich" verhielt, ist schwer zu sagen. Zwei Jahrzehnte vorher hatte er Hermann Hettner gegenüber den tragischen Schluß entschieden verteidigt[22]). Es ist jedoch anzunehmen, daß auch in diesem Punkt seine Auffassung im Laufe der Zeit nicht die gleiche geblieben ist und daß er zur Zeit der Vischer-Lektüre nicht mehr so unerschütterlich an Heinrichs Tod festgehalten hat. Jedenfalls war er sich aber über das Wie des

Schlusses zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Klaren, und wenn er darum ein Jahr später Wilhelm Petersen berichtet[23]), daß der grüne Heirich erst als älterer Mann sterben solle, so legt uns dies doch die Annahme eines Einflusses von Vischers Aufsatz sehr nahe.

Vischer stellt ja, wie wir sahen, das Problem des „grillenhaften Schlusses" an den Anfang seiner Betrachtungen. Der Tod Heinrichs ist für ihn gänzlich unmotiviert, der Leser sieht sich vor die Wahl gestellt, hierin entweder eine gewollte Buße des Dichters für eigenes sträfliches Verhalten zu sehen oder „eine phantastische Symbolik" anzunehmen. Vischer zeigt, wie die Entwicklung des Romans notwendigerweise einen anderen Ausgang erheische: Heinrich verkomme zwar äußerlich in der Hauptstadt, aber „er hat die Wahrhaftigkeit, den Stolz, die Keuschheit, die Strebkraft des denken Geistes bewahrt; man erkennt: aus dem muß doch noch etwas werden, nur erkennt man nicht, was?" Er führt weiter aus, wie diese Erwartung durch die Handlung im Grafenschloß gesteigert, dann aber durch das jähe Ende in der Vaterstadt auf einmal enttäuscht werde. Hier stellt er dann die schon erwähnte staunende Frage: „Also dazu haben die, obwohl krummen und dornigen Wege geführt, auf denen, wie es schien, ein Jüngling zum Mann reifen sollte?"

Diese Gründe sind die schwerwiegendsten, die gegen den Tod Heinrichs vorgebracht worden sind. Und Vischer hat über diese begründete Ablehnung des tragischen Schlusses hinaus auch klar gesehen, wo die Möglichkeit zu einer positiven Weiterentwicklung Heinrichs lag: „Der Verfasser scheint auch Anstalten zu machen, seinen grünen Heinrich zu einem Mann des öffentlichen Wirkens zu erziehen. Er durchdringt und sättigt den Charakter seines Helden mit mannhaftem Bürgerbewußtsein und Spannkraft zum Streite gegen die mächtige Lüge und Unfreiheit."

Wenn der Schluß des „Grünen Heinrich" tatsächlich in diesem positiven Sinn seine Umgestaltung erfahren hat, so ist es Vischers Verdienst, dazu beigetragen, wenn nicht gar den Anstoß dazu gegeben zu haben. Daß er sich dessen auch wohl bewußt war, geht aus der Nachbemerkung von 1881 hervor, in der es heißt: „Durch den neuen Schluß erhält meine Ansicht recht, wonach man erwarten mußte, daß die Lebenserfahrungen des Helden ein positives Resultat haben werden."

Vischer hatte auch gezeigt, wie die Charakterzeichnung Heinrichs infolge des unorganischen Schlusses selbst notwendigerweise unorganisch und widerspruchsvoll werden mußte: Der Dichter mußte „im Schlimmen

übertreiben", um den Tod Heinrichs zu rechtfertigen. Vor allem rügte Vischer die „unbegreifliche und unverantwortliche Barbarei" Heinrichs, die Mutter so lange ohne Nachricht zu lassen. In der neuen Fassung macht nun Heinrich auf dem Grafenschloß doch den Versuch, an die Mutter zu schreiben. Auch die Sätze, die Vischer anführte, um Heinrichs übertriebenen Eigensinn in seinem Verhältnis zu Dortchen zu kennzeichnen, hat Keller durch feinere psychologische Beobachtungen ersetzt[24]. Ferner wird Heinrich in der zweiten Fassung von der Schuld an Lys' Tode entlastet, hatte doch Vicher den „blutigen Handel" überdies „mehr phantastisch als glücklich erfunden" genannt. Das Wort des Grafen an Heinrich: „Sie sind ein wesentlicher Mensch!", das Vischer besonders hervorgehoben hatte, wird nun dementsprechend in einen weit bedeutsameren Zusammenhang gerückt[25]). Während früher der Graf mit diesem Wort Heinrichs Bedenken wegen der Erbschaft des Trödlers zu zerstreuen versuchte, gebraucht er es in der zweiten Fassung, nachdem er gerade die Jugendgeschichte zu Ende gelesen hat. Er gibt damit den zusammenfassenden Eindruck wieder, den er aus Heinrichs Lebensgang gewonnen hat: „Sie sind ein wesentlicher Mensch, aber Sie leben in Symbolen, sozusagen, und das ist ein gefährliches Handwerk, besonders wenn es in so naiver Weise geschieht."

Mängel der Komposition, die Vischer besonders hervorgehoben hatte, finden wir in der zweiten Fassung ausgeglichen, so in der Schilderung des Künstlerfestzugs, den Vischer „halb trocken chronikartig nach einem Festprogramm gearbeitet, halb mit breiten Betrachtungen und Belehrungen gemischt" genannt hatte. Die wissenschaftlichen Studien im vierten Bande sind nach Vischers Meinung „an sich natürlich kein unorganisches Motiv"; doch nähmen sie einen so breiten Raum ein, daß sie „als eine stoffartige Masse" aus dem Ganzen herausfielen. Wenn die anatomischen Studien heute organisch wirken, so hat auch hierzu Vischers Kritik ihren Teil beigetragen, indem sie den Dichter in seinen Bedenken bestärkte, die er in dieser Sache schon gehabt hatte[26]).

Im einzelnen ist Keller weiterhin auf einen Vorwurf eingegangen, den Vischer bezüglich der Heimatträume des grünen Heinrich erhoben hatte: „Im zweiten Teil (von der Brücke) mischt sich störend die hellwache Allegorie in die Traumdichtung." Keller ist nun diesem Vorwurf dadurch begegnet, daß er Heinrich selbst seine Träume „buchgerechte Allegorien nach irgendwo gelesenen Mustern mit Schulwörtern und satiri-

schen Beziehungen" nennen läßt. Ferner hatte Vischer an dem „rein tollen Untergang Ölfingers"[27]) Anstoß genommen, so freudig er sonst dem Dichter ins Reich der „närrischen Vorstellung" gefolgt war. Diese Gestalt, die jetzt den Namen Wurmlinger trägt, findet in der neuen Fassung nicht mehr den Tod, vielmehr wird die Fabel rein närrisch weitergesponnen, nachdem der nackt vor der Gesellschaft Hertanzende sich in den See gestürzt hat: „Glücklicherweise fiel er in den Bereich eines weitläufigen Fischernetzes, das die in zwei Kähnen arbeitenden Fischer in diesem Augenblicke zusammenzogen und den Mann buchstäblich als einen zappelnden Fisch einheimsten und retteten."

So ist nach Ibach alles, was Vischer am „Grünen Heinrich" beanstandet hatte, auch tatsächlich geändert worden. Wenn wir auch annehmen müssen, daß Keller selbst schon in den meisten der in Frage stehenden Punkte die Mängel gefühlt hatte, so bleibt es doch das Verdienst von Vischers Keller-Studie, dem Dichter in den beiden grundsätzlichen Fragen der Komposition und des Schlusses Rat und Klärung verschafft zu haben. Wenn Vischer darüber hinaus noch auf Einzelheiten Einfluß genommen hat, so zeigt dies nur, welche unbedingte Achtung der Dichter dem künstlerischen Urteil des Freundes entgegenbrachte.

Diese Achtung war es auch, die Keller veranlaßte, sich in der Titelfrage und der Frage eines etwaigen Vorworts zu den „Sieben Legenden" an den Freund zu wenden[28]). Keller gedachte ihnen in Anspielung auf alte Heiligenbilder den Titel zu geben: „Auf Goldgrund, sieben Legenden von Gottfried Keller" und er bat Vischer um seine Meinung, ob er diesen Titel für affektiert, irreführend oder läppisch halte. Ferner möge er ihm seine Ansicht darüber mitteilen, ob bei dem „plötzlichen Gegenstand" nicht eine kleine Vermittlung in der Form eines humoristischen Vorworts nötig sei. Auf die erste Frage gab Vischer die Auskunft[29]): „‚Auf Goldgrund'? Ich wäre nicht dafür, 1. weil ich gegen die Titel bin, die aus Satzteilen bestehen. Sie sind unbequem. ‚Haben Sie „Auf Goldgrund" gelesen?' — ‚Was sagen Sie über „Auf Goldgrund?"' ... 2. Es klingt ironisch. ... Man könnte zwar sagen: Wenn Sie einfach setzen: Sieben Legenden von G. K., so klingt das eben auch recht ironisch; — wohl, aber es ist nicht so zugespitzt markierend wie „Auf Goldgrund!"; ... kurz: „Auf Goldgrund" klingt mir zu subjektiv, zu erregt und erregend, auffordernd."

Tatsächlich hat Keller ja auch den geplanten Titel aufgegeben und einfach „Sieben Legenden" gesetzt. Dagegen hat er Vischers Rat, von

einem Vorwort abzusehen, nicht befolgt und doch eine kurze Vorrede geschrieben, „um einer allzu großen Willkür in Beschreibung und Erwähnung des Büchleins wenigstens das Loch zuzumachen"[30]).

Die Bedeutung Fr. Th. Vischers für das Werk Gottfried Kellers wäre jedoch nur unvollständig dargestellt, wollte man unerwähnt lassen, wie unablässig der Ästhetiker seinen Freund zur dichterischen Tätigkeit angespornt hat. Wir wissen, in welch großen Zeitabständen Keller seine Werke schuf, wie er oft Jahre, ja einmal ein ganzes Jahrzehnt den Dichterberuf fast völlig vernachlässigte. Vischer aber, der eine überaus strenge Anschauung von der Verpflichtung des Dichters gegenüber seinem Volk und seinem Werk vertrat, der in seinem Faust-Buch die Ansicht aussprach, der Dichter müsse sich wie ein anderer Arbeiter auch gar manchen lieben Tag zur Arbeit zwingen, versuchte nun durch ständige eindringliche Ermahnung den Freund zur Arbeit anzuhalten. So ging Vischer auch Ende 1860 bereitwilligst auf die Bitte Georg von Cottas ein, den Dichter für die Cottaschen Blätter zur Mitarbeit zu gewinnen, da er hoffte, dadurch dem Freund eine dauernde schriftstellerische Tätigkeit sichern zu können. Ein einmaliger Erfolg dieser Bemühungen war die Lieferung des Aufsatzes „Am Mythenstein" für das „Morgenblatt". Vischer gab sich jedoch damit keineswegs zufrieden; in einem Brief an Cotta schreibt er[31]): „Ich bin neulich hinter Gottfried Keller gestiegen, daß er Ihnen doch öfter Arbeiten für Ihre Zeitschriften machen soll. Es ist mir, offen gesagt, dabei auch um ihn selber zu tun, denn ich fürchte, er verkommt in seinem Zaudern und Nichtstun. Können Sie ihn einigermaßen binden, eine Zusage regelmäßiger Beiträge abgewinnen, so wäre diese Fessel höchst wohltätig für ihn selbst." Und einige Zeit später schreibt er wieder: „Ich werde ihn (Keller) in den nächsten Tagen sprechen und nicht versäumen, ihn nach Kräften zur Tätigkeit für Ihre Journale zu treiben. Er ist nur leider schwer bestimmbar und hat oft lange Perioden, wo er fast ganz brach liegt."

Wenn sich auch dieser Plan einer festen Bindung Kellers an den Cottaschen Verlag nicht verwirklichen ließ, so hat Vischer doch den Dichter teils unmerklich, teils ganz bewußt zur Tätigkeit angespornt. Und so hat er es auch in der Folgezeit, namentlich während seines brieflichen Verkehrs mit Keller, gehalten. Da ist kaum ein Brief Vischers an Keller, in dem er nicht durch eine leise Anfrage oder aber auch durch eine dringende Mahnung den Freund zur Arbeit anhielte. Immer und immer

wieder hat er ihn zur baldigen Vollendung des letzten Bandes der Seldwyler Geschichten aufgefordert, vom neuen Schluß des „Grünen Heinrich" hat er sich nicht gescheut, öffentlich auszusprechen, er lasse geduldermüdend auf sich warten, und die große Studie von 1874 hat er geschlossen mit dem eindringlichen Mahnruf: „Staatsschreiber von Zürich, ihr schreibt staatsmäßig! Also mehr! Bald mehr!"

Daß sich Keller durch Vischer auch tatsächlich zu schriftstellerischer Tätigkeit angesport fühlte, geht aus einem Brief an Vischer hervor, in dem er sich für die Übersendung der Kritischen Gänge von 1873 bedankt[32]): „Ich bin für alles dankbar, was darin steht, und gehe mit dem Gedanken um, ob sich nicht mit Bezug auf den ästhetischen Feldzug eine Art Zuzug mit einem bescheidenen Fähnlein bewerkstelligen ließe, nämlich durch eine Verlautbarung eines sich gewissermaßen als Objekt fühlenden und zu diesem Ende vorausgesetzten Künstlerleins oder dergl., der sich darüber ausspräche, wie ihm dabei zu Mut ist." Wenn es sich hier auch um eine kritisch-ästhetische Arbeit handelt, die zudem gar nicht zur Ausführung gelangte, so zeigt dieses Beispiel doch, daß Vischers schriftstellerischer Fleiß auf Kellers Arbeitswillen nicht ohne Wirkung geblieben ist.

So war Vischer seinem Dichterfreund nicht nur ein scharfsichtiger Berater in allen literarischen Fragen, sondern auch ein steter Ermahner zur Arbeit.

IV.

Entsprechend der befolgten Dreiteilung unserer Betrachtung können wir die Bedeutung Fr. Th. Vischers für Gottfried Keller auch in drei Punkten zusammenfassen:

Der persönliche Verkehr mit Vischer förderte den Dichter in seiner literarischen Bildung und in der Formung seines künstlerischen Urteils. Keller hat diese Förderung selbst anerkannt, wenn er dem Freunde die „Sieben Legenden" mit den Worten übersandte[33]): „Endlich bin ich imstande, Ihnen auf Ihre in Zürich mir geschenkten vielfachen reichen Geistesgaben wenigstens anfangsweise mit einem kleinen Kümmerling zu antworten."

Die eingehende öffentliche Betrachtung Gottfried Kellers durch Vischer bedeutete für den noch wenig bekannten Dichter eine überaus ermutigende Anerkennung, wie sie Vischer keinem anderen Dichter der

Zeit außer Eduard Mörike — und diesem nicht im gleichem Maße — zuteil werden ließ.

Endlich hat der Kritiker auch positiven Einfluß auf das Werk Kellers genommen, vor allem auf die Umgestaltung des „Grünen Heinrich“, und hat den oft säumigen Dichter unermüdlich zur Tätigkeit angespornt. Dagegen haben Vischers theoretische Werke keinen Einfluß auf Keller ausgeübt.

So hat hier der Kritiker mit dem Dichter einen Bund geschlossen, der für die deutsche Dichtung und für das deutsche Geistesleben von unschätzbarem Wert geworden ist.

5. Kapitel.

Friedrich Theodor Vischers Bedeutung für C. F. Meyer.

I.

Mit der Untersuchung von Vischers Bedeutung für C. F. Meyer kommen wir wohl an das eigenartigste und merkwürdigste Verhältnis des großen Kritikers zu einem Dichter seiner Zeit. Daß trotz des Mangels reger persönlicher Beziehungen ein bedeutender Einfluß Vischers auf das Werk eines Dichters stattfinden konnte, haben wir schon bei Hebbel gesehen. Es wird uns also nicht verwundern, wenn wir der selben Erscheinung im Verhältnis Vischers zu Meyer begegnen werden. Als etwas völlig Neues tritt uns aber in diesem Verhältnis die Tatsache entgegen, daß Vischer auch kritisch fast keinen Anteil genommen hat an der Persönlichkeit und dem Werk C. F. Meyers und daß er dennoch, allein durch seine allgemeinen kritisch-theoretischen Werke, auf diesen Dichter Einfluß gehabt hat, von dessen gewaltigem Ausmaß der Kritiker selbst nicht wußte und der doch die bisher besprochenen Einflüsse Vischers auf zeitgenössische Dichter bei weitem übertrifft.

Persönlich haben sich Vischer und Meyer wohl sehr wenig gesehen. Bezeugt ist uns nur ein Besuch Vischers bei Meyer am 19. August 1883 auf Kilchberg anläßlich der Schweizerischen Landesausstellung, zu deren Eröffnung Meyer das Festgedicht übernommen hatte[1]). Aus der Zeit der Lehrtätigkeit Vischers in Zürich ist uns begreiflicherweise ein Zusammentreffen der beiden nicht überliefert: Meyer war als Dichter ja noch gänzlich unbekannt. Immerhin ist anzunehmen, daß er den großen Ästhetiker in seinen Vorlesungen kennen lernte, wie er ihm ja auch in dieser Zeit seine erste dichterische Veröffentlichung, die „Zwanzig Balladen" von 1864, sogleich zugehen ließ[2]).

Die wichtigste Quelle für die persönlichen Beziehungen zwischen Vischer und Meyer ist darum der auch hier wieder von Robert Vischer herausgegebene Briefwechsel zwischen beiden (Südd. Monatshefte 1906, S. 172 bis 179). Längst nicht so umfangreich wie der zwischen Vischer und Keller oder gar zwischen Vischer und Mörike, enthält er doch für die Erkenntnis der Bedeutung Vischers für Meyers Werk überaus wichtige Hinweise. Es handelt sich um zwei Briefe Vischers an Meyer und um

13 Briefe Meyers an Vischer. (Der erste von Robert Vischer veröffentlichte Brief, datiert Basel 1861, April, unterzeichnet F. Meyer, kann nicht von Conrad Ferdinand stammen, der sich gerade damals noch Conrad nannte und von dem eine Dichtung „Winkelried“, die der Verfasser dieses Briefes an Vischer übersendet, nicht bekannt ist.) Außerdem ist noch ein Brief Vischers an Meyer bei Frey (Briefw. II, S. 178) veröffentlicht.

Schon aus der weit größeren Zahl der Meyerschen Briefe könnte man schließen, wem von den beiden am meisten daran gelegen war, die Freundschaft des anderen zu gewinnen. In der Tat war es auch der Dichter, der hier Anschluß suchte. Dieses Verhältnis hat zunächst ganz natürliche Ursachen in dem Altersunterschied der beiden — Vischer ist 1807 geboren, Meyer 1825 — und in der verschiedenen Geistestätigkeit: Es ist eben nur natürlich, daß der Dichter als der Kunstpraktiker sich beim Kritiker als dem Kunsttheoretiker Rats erholt. Es hat dieses Verhalten Conrad Ferdinands aber auch noch ganz besondere innere Gründe: Einmal hat Vischer durch seine Kritischen Gänge von 1844 entscheidend in des Dichters Jugendentwicklung eingegriffen; zum anderen fand sich Meyer nach Maynes Urteil[3]) „als Mensch wie als Dichter jederzeit zu solchen Persönlichkeiten hingezogen, die das besaßen, was er selbst nicht hatte: das feurige Blut der Leidenschaft, die ungebrochene Kraft des Willens und der Tat“. Das eben war es, was Meyer an Vischer immer wieder bewunderte und was auch das gewaltige Ausmaß der Einwirkung Vischers auf die Persönlichkeit und das Werk Meyers ermöglichte. Vischers Urteil hat der Dichter geschätzt wie kaum ein anderes[4]). Wir haben schon erwähnt, daß Meyer seine erste literarische Veröffentlichung an Vischer sandte. Und so hielt er es mit jedem neuen Werk: Fast stets, wenn er seinem Verleger Haessel die Empfänger von Freiexemplaren mitteilt, nennt er Vischer an erster Stelle, an dessen Urteil ihm, wie er schreibt, sehr viel liege[5]). Einmal sagt er, er erwarte täglich Briefe von Heyse und Vischer, in welchen vielleicht noch etwas leicht zu Retouchierendes (gemeint ist am „Heiligen“) berührt werde[6]). Und wie er hört, daß Vischer am Heiligen Gefallen gefunden habe, da nennt er dies ein „großes Geschenk“[7]).

Diese Hochachtung und dieses unbedingte Vertrauen in die Richtigkeit des Vischerschen Urteils erfüllt auch die Briefe Meyers an Vischer. Im ersten Brief gibt Meyer seiner freudigen Überraschung darüber Ausdruck,

daß Vischer den „Jenatsch" gelobt habe. Im übernächsten bittet er Vischer um ein Urteil über seine neue Novelle, den „Heiligen." In einem späteren Briefe wieder spricht er von der großen und unerwarteten Freude, die ihm Vischer durch die „Nennung und Bezeichnung" seiner „literarischen Sachen" in der Keller-Studie gemacht habe. Ein andermal (27.5.82) schreibt er: „Ich freue mich auf den Augenblick, da Sie meine Gedichte in die Hand nehmen werden". Und noch drei Monate vor Vischers Tod bittet ihn Meyer um ein Urteil über die „Versuchung des Pescara".

Damit ist aber die Bedeutung der Meyerschen Briefe noch keineswegs erschöpft. Sie zeigen uns nicht nur die hohe Meinung, die der Dichter von dem Urteil des Ästhetikers hatte, sondern geben uns auch sehr wertvolle Anhaltspunkte über Umfang und Art des Vischerschen Einflusses auf C. F. Meyer.

So schreibt Meyer gleich im ersten Brief: „Wenn ich Ihnen meine Sachen zusandte, so geschah es aus einem puren Gefühl der Dankbarkeit dafür, daß ich in manchen ästhetischen und auch ethischen Ungewissenheiten in Ihren Kritischen Gängen und Ihrem letzten Buche über ‚Goethes Faust' Erleuchtung und Stärkung gefunden habe." Man kann hiernach m. E. annehmen, daß Meyer auch die späteren Folgen der Kritischen Gänge bis 1873 gelesen hat, wenn sie auch nicht jene einschneidende Wirkung auf den Dichter ausgeübt haben wie die Kritischen Gänge von 1844[8]). Meyer verfolgte aufmerksam Vischers Veröffentlichungen und ließ kaum ein Werk des „Meisters" unbeachtet. Außer dem Faust-Buch von 1875 nennt Meyer „Altes und Neues" II und III und die Ästhetik[9]). Noch einmal faßt er die Bedeutung zusammen, die Vischers Schriften für ihn selbst und für sein Werk gehabt haben, wenn er sagt[10]): „Ihr Name hat für mich von jung an einen Nimbus gehabt und gewisse Grundbegriffe sind mir dann doch erst durch Ihre Ästhetik und deren Anwendung in den Kritischen Gängen überzeugend und zwingend geworden".

Aber nicht nur im großen umreißt Meyer den Umfang der Vischerschen Einflußnahme; er läßt in diesen Briefen auch erkennen, auf welche seiner Werke im besonderen ein Einfluß Vischers stattgefunden hat. Er nennt hier an erster Stelle sein „Jugendwerk (Jugend relativ genommen)", „Huttens letzte Tage", und sagt von ihm[11]): „Ihr Einfluß darauf ist sichtbar." In einem anderen Briefe[12]) läßt er die Möglichkeit eines Einflusses von Vischers Lyrischen Gängen auf seine eigene Gedichtsammlung offen und endlich führt er in seinem vorletzten Brief an Vischer aus, er

habe den ihm von Vischer anläßlich der Übersendung der „Hochzeit des Mönchs" gegebenen Rat, nicht zu raffinieren, in seiner eben beendigten Novelle „Die Richterin" befolgt.

Von den drei Briefen Vischers befaßt sich der erste hauptsächlich mit dem Roman „Auch einer". Der Verfasser spricht den aufrichtigen Wunsch aus, darüber einmal mit Meyer sich aussprechen zu können, vor allem über den Punkt, ob „Partien da sind, die das Etwas, das spezifisch Poetische aufweisen". In seinem zweiten Brief nimmt Vischer zu Meyers „Hochzeit des Mönchs" Stellung. Er lobt die strenge, geschlossene Form, weist aber gleichzeitig auf die Gefahr hin, die in der überaus kunstvollen, nahe an der Grenze des Künstlichen liegenden Verquickung von Rahmen- und Binnenerzählung liege. Noch sei die Form „nur künstlerisch, feinstes Ineinanderfügen, Herüber- und Hinüberziehen, — aber vielleicht an der Grenze, wo eine zu bemühende Kunst anfinge".

Außer diesem Brief Vischers sind noch zwei andere zu nennen, in denen er sich über Werke Meyers kritisch geäußert hat. Der eine ist nicht erhalten, wird uns aber durch Adolf Frey bezeugt, der sich hierin auf die Erinnerung Betsys, der Schwester Meyers, stützt[13]). Dieser Brief Vischers war die Antwort auf Meyers Übersendung der Zwanzig Balladen (s. o. S. 79). Er anerkannte hierin nach Frey „das Vorhandensein einer echten Metallader des Talents, ließ dagegen die Frage offen, wie mächtig diese Ader noch werden würde." Frey fügt hinzu, daß diese Würdigung den Dichter erfreut habe, „wohl mehr als alle übrige Anerkennung", eine Tatsache von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die weitere Entwicklung des Dichters, wenn wir in Erwägung ziehen, daß Meyer gerade damals mitten im Ringen um die bange Frage stand: „Bin ich ein Dichter?", eben die Frage, die er seinem Hutten in den Mund gelegt hat. In dem anderen, bei Frey veröffentlichten Brief Vischers an Meyer (s. o. S. 80), nennt der Kritiker die Dichtung „Engelberg" eine schöne Legende, in unerbittliche Lebenswahrheit aufgelöst und wieder in echten Goldschein der schönsten Legende aufsteigend", ein Urteil, das wir heute gegenüber dieser blutleeren Dichtung nicht für angebracht halten und das uns bei der grundsätzlichen Abneigung Vischers gegen alles Transzendentale in der Dichtung erst recht wundernimmt. Vischer schließt diesen Brief mit den Worten: „Ich nenne Sie Tacitus der Novelle".

Endlich hat Vischer, wie schon erwähnt, in der 1880 geschriebenen Vorbemerkung zu seiner Keller-Studie eine kurze, aber sehr treffende und von innigem Verständnis für den Dichter getragene Würdigung der Persönlichkeit C. F. Meyers gegeben. Er nennt ihn eine echt stahlhaltige Kraft, die das Ideal in den Granitgrund der unerbittlichen Lebenswahrheit einzusenken verstehe. Wir werden später sehen, welche Bedeutung gerade Vischer selbst für die Bildung jener „ideal-realistischen" Kunst C. F. Meyers gewonnen hat. Treffend hat Vischer die Meyersche Kunstform gekennzeichnet, wenn er sagt: „Der innere Reichtum knapp zusammengehalten, alles gegenständlich, nirgends das Subjekt mit überflüssiger Rede vordringend, der Stoff mit durchdringendem Denken gehegt, zur Reife verarbeitet, der Stahl künstlerisch blank geschliffen."

Soweit das persönliche und das sich hieraus von selbst ergebende kritische Verhältnis Vischers zu C. F. Meyer.

II.

Die Betrachtung des kurzen, aber inhaltsreichen Briefwechsels zwischen Vischer und Meyer hat uns bereits einen Überblick verschafft über den Umfang des Aufgabenkreises, der uns in diesem Kapitel gestellt ist und dem wir uns nun im einzelnen zuwenden wollen.

1.

Von allen Schriften Vischers scheinen die Kritischen Gänge auf Meyer die größte Wirkung gehabt zu haben. Ihre grundsätzliche Bedeutung als ästhetische und auch ethische Erkenntnisquelle für den Dichter wird von ihm selbst an zwei Stellen seiner Briefe hervorgehoben.

In der Tat hat auch die erste Begegnung mit diesem Buche im Jahre 1852, die uns durch Meyers Schwester Betsy bezeugt ist[14]), eine umfassende Wandlung in der Persönlichkeit C. F. Meyers hervorgerufen, und zwar waren es die ersten zwei Bände der Kritischen Gänge aus dem Jahre 1844, die eine so entscheidende Bedeutung für den Dichter gewannen.

Um diese Bedeutung ermessen zu können, müssen wir uns die äußeren und inneren Verhältnisse C. F. Meyers in jener Zeit veranschaulichen. Da wir jedoch dabei nur Bekanntes berühren, können wir uns kurz fassen.

Die durchaus normale Jugendentwicklung Conrad Ferdinands erlitt durch den Tod seines Vaters im Jahre 1840 einen jähen Bruch. Zunächst wurde durch diesen Schicksalsschlag die wirtschaftliche und berufliche Lage des jungen Meyer schwer erschüttert: Der bis dahin sorglos dahinlebende junge Mensch sah sich plötzlich vor die Notwendigkeit gestellt, möglichst rasch auf einen bürgerlichen Beruf zuzusteuern, und waren bis jetzt seine Berufsaussichten durch die glänzende Stellung des Vaters überaus günstig gewesen, so mußte er nun nach dem Tode des Vaters in den Wettbewerb mit vielen anderen treten. Überdies waren die äußeren Mittel nicht mehr ausreichend, kurz, die Zukunft wurde sehr ungewiß. Dazu kamen noch die völlige Ratlosigkeit des Jünglings und das erzieherische Mißgeschick der Mutter, um die Lage vollends trostlos zu machen.

Aber nicht allein in den äußeren Verhältnissen trat durch den Tod des Vaters ein unheilvoller Umschwung ein, auch innerlich geriet der junge Conrad in einen ungeordneten, fast krankhaften Zustand, der die gewöhnlichen Jugendkämpfe ungewöhnlich erschwerte und hinauszog. War der Knabe durch den Vater im Geiste eines gesunden positiven Christentums erzogen worden[15]), so beeinflußte nunmehr die Mutter den Sohn in der Richtung eines ungesunden Pietismus. Da aber die Weltanschauung des Pietismus niemals dem wahren Wesen Meyers entsprach, so mußte er bald Zweifel hegen am Wert der religiösen Anschauungen seiner Mutter[16]), ohne nun aber wieder selbständig genug zu sein, sich ganz von diesen Einflüssen frei zu machen. Auf künstlerischem Gebiet verhielt es sich nicht anders: War hier die früh entwickelte Phantasie des Knaben durch die anschaulichen historischen Erzählungen des Vaters auf die objektiven Gestalten der Geschichte hingewiesen worden, so beginnt er nunmehr romantischen Träumereien zu huldigen, die, genährt durch romantische Lektüre, seinen Blick für das Reale verdüstern. Sein 1. Aufenthalt in Lausanne (43/44) begünstigt diese Entwicklung noch ganz entschieden: Er vertieft sich hier vor allem in Jean Paul, in Tieck und Novalis, er gerät in „ein schwärmerisches Deutschtum mit vorwiegend romantischem Gepräge, wodurch nach den übereinstimmenden Berichten seiner Umgebung seine trübe Gemütsverfassung noch dunkler und zerfahrener wurde“[17]). Nach der Rückkehr Meyers nach Zürich steigerte sich dieser Zustand allmählich zu jener völligen Vereinsamung, die uns die Schwester Betsy so eindringlich geschildert hat: In dieser geistigen und seelischen

Verfassung liest nun Meyer Vischers Kritische Gänge von 1844, und sie führen nun vollends eine schwere Krise herbei, die schließlich mit der Übersiedlung in die Nervenheilanstalt Préfargier im Juni 52 endet.

Was enthält nun die 1. Ausgabe der Kritischen Gänge von 1844? Wir erinnern uns sogleich der beiden Aufsätze über Eduard Mörike, in denen Vischer aller krankhaften, phantastischen Romantik so gründlich den Kampf ansagt und die Forderungen aufstellt, die die gegenwärtige Kunst zu erfüllen habe, wenn sie Anerkennung finden wolle. Und ebenso wie er hier gegen eine krankhafte Übersteigerung der Phantasie ankämpft, so verurteilt er auf der anderen Seite in zwei Aufsätzen über Georg Herwegh jene phrasenhafte Rhetorik eines phantasiearmen, „prosaischen" Menschen. Endlich macht Vischer in seinem Feldzug gegen alles poetisch Unwahre auch vor der Gestalt Goethes nicht halt und stellt hier in dem Aufsatz „Die Literatur über Goethes Faust" zum ersten Mal seine später immer und immer wieder auch gegen die heftigsten Angriffe behauptete Ansicht auf, daß der II. Teil des Faust in den meisten Partien blutleere Allegorie und somit keine Poesie sei.

Die gleiche kämpferische Haltung, wie sie uns in diesen „Aufsätzen zur Poesie" entgegentritt, kennzeichnet auch die drei kunstgeschichtlichen Abhandlungen „Der Triumph der Religion in den Künsten, von Fr. Overbeck", „Die Aquarellkopien von Rambour in der Gallerie zu Düsseldorf" und die Rezension des Buches „Kunstbestrebungen der Gegenwart" von Anton Hallmann. Sie behandeln alle drei das Problem Kunst und Religion im Geiste der ausgesprochenen Diesseitsgesinnung Vischers. „Es ist der Grundgedanke dieser drei Anzeigen, daß wahre Idealität in der Kunst das Diesseits verklärt, nicht den Geist als ein Jenseits materialisiert, sowie eben dies der Grundgedanke in den theologischen Aufsätzen ist." Diese theologischen Aufsätze handeln über „Dr. Strauß und die Wirtemberger" und über „Allerhand Verlegenheiten bei Besetzung einer dogmatischen Lehrstelle in der gegenwärtigen Zeit" und sind ein einziger Kampfruf gegen den Pietismus, der als eine „Krätze, eine Eiterung der besten Säfte des Geistes" gebrandmarkt wird.

Endlich enthalten diese Kritischen Gänge noch einen „Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik", der eine entwicklungsgeschichtliche und theoretische Einteilung der Ästhetik nach dem jeweiligen Verhältnis von Objekt und Subjekt vorsieht, und jenen „Vorschlag zu einer Oper", der uns schon in dem Kapitel über Hebbel beschäftigte.

Da haben wir also gleich in diesen ersten beiden Bändchen von 1844 einen echten Vischer, echt in ihrer kämpferischen Haltung, in der alles, was einmal als Unwahrheit erkannt ist, auch rücksichtslos als solche an den Pranger gestellt wird, echt aber auch in der erstaunlichen Vielseitigkeit, in der hier alle die Zeit bewegenden künstlerischen und weltanschaulichen Fragen aufgegriffen und beantwortet werden. Und doch bilden diese Aufsätze aus den verschiedensten Wissensgebieten eine Einheit durch die gleiche Willensrichtung, die aus ihnen spricht und die einen ganzen Menschen — freilich auch einen Menschen „mit seinem Widerspruch" — dahinter erkennen läßt.

Wie und in welchem Maße haben nun diese Kritischen Gänge von 1844 auf C. F. Meyer gewirkt?

Ausgangspunkt für die Untersuchung dieser Frage bildet uns Betsys Bericht von der Wirkung dieses Buches auf ihren Bruder. Sie schreibt hierüber[18]):

„Meyer las das Buch, gab dem Autor recht, las es wieder und sah sein eigenes Dichten, seine Ideen von bildender Kunst und Dichtkunst wie ein morsches Brettergerüst zusammenstürzen. Wie das geschah, kann ich nicht sagen. Die Kritischen Gänge hat mir mein Bruder niemals vorgelesen. Jedenfalls war, was Vischer in der Auffassung des Einsamen zerstörte, nicht stichhaltig. Ich glaube, seine Kritik war dazu bestimmt, den Boden zu reinigen, auf dem später, als er durch gründliche sprachliche und geschichtliche Kulturstudien dazu bereit war, Jakob Burckhardts geniale Einblicke und Urteile wie mit einem Zauberstab neue lebendige Gebilde hervorriefen.

Damals denn vernichteten die Kritischen Gänge jene falschen Voraussetzungen, von denen der Unberatene bei seinen einsamen Studien ausging, und in denen er sich abarbeitete. Er ward irre an allem seinem Können und Verstehen."

Was war es nun in Vischers Kritischen Gängen, das diese alles vernichtende Wirkung in dem nunmehr 27jährigen Dichter auslöste?

Zunächst waren es Vischers religiöse Anschauungen. Die Weltanschauung des Pietismus erlitt ja in den beiden theologischen Aufsätzen Vischers eine so gründliche philolophische wie ethische Abfuhr, daß ein Mensch, der ohnedies nicht mit dem Herzen bei der Sache war, sehr leicht den pietistischen Anschauungen völlig entfremdet werden konnte. Die gefühlsmäßige Abneigung des jungen Meyer gegen den Pietismus, die

sich aber gegenüber dem stärkeren Einfluß der Mutter nicht behaupten konnte, erhielt hier eine glänzende Rechtfertigung durch Gründe der Vernunft. Der Pietismus wird als eine schwere geistige Verirrung gegeißelt, für den selbst der Gefahr einer Geisteskrankheit ausgesetzten Dichter erst recht eine Warnung, sich dieser religiösen Richtung anzuschließen. „Blasphemisch vindiziert er (der Pietismus) die Wirklichkeit dem Teufel statt Gott, und indem er die Sinnlichkeit, dieses edle Werkzeug, diesen geflügelten Boten des Geistes verdammt, statt sie im vernünftigen Genusse der Weltfreuden zu bilden, stößt er sie in einen Winkel zurück, von wo sie verleugnet, unbewacht, nur um so bestialischer als Hochmut, Rachsucht, wilde Wollust ausbricht"[19]). Für den vereinsamten, sich aber aufrichtig nach der Wirklichkeit, nach dem wahren schönen Leben sehnenden jungen Menschen war dies eine neuerliche Aufforderung, jene lebensfeindliche Weltanschauung aufzugeben.

Und wie mußte der Dichter, der stets im Leben und Kunst eine scheue Zurückhaltung seines Inneren beobachtete, aus tiefstem Herzen heraus diesen Worten Vischers beipflichten: „Das Widrigste aber am Pietismus ist die Schamlosigkeit der Enthüllung des geheimsten Innern, das Reden von den zartesten inneren Erfahrungen in Gesellschaft, das Einmischen heiliger Namen in jedes Bagatell, das gemeinschaftliche Beten mit Gebärden der Zerknirschung, wobei von dem schönen Spruch: Wenn du beten willst usw. keine Ahnung mehr zurück ist; von dieser Seite äußert er eine ebenso große Abstumpfung des Schamgefühls, als jede unzarteste Bloßlegung der heiligsten Gefühle." Von diesem Vorwurf, stets heilige Namen im Munde zu führen und alles in einen „unmittelbaren, falschen Zusammenhang mit der Religion zu bringen", ist gerade Meyers Mutter nicht freizusprechen[20]), und tatsächlich verschärfte der Bruch Meyers mit dem Pietismus die Gegensätze zwischen Mutter und Sohn[21]).

Endlich mußte der Aufsatz „Dr. Strauß und die Wirtemberger", der ja völlig im Zeichen des Kampfes gegen den Pietismus steht, unserem Dichter auch ganz persönlich nahe gehen, weil eben mit diesem Dr. Strauß eines seiner eindrücklichsten Jugenderlebnisse verknüpft war. Er erzählt davon selbst in seiner autobiographischen Skizze[22]):

„Meinen Vater verlor ich früh, kurz nach dem durch die Berufung von David Strauß an die Zürcher Hochschule verursachten kantonalen Aufruhr. Dieses öffentliche Ereignis ist auch meine bedeutendste Jugenderinnerung. Ich besinne mich, wie den Knaben ein antistraußisches Pam-

phlet mit dem biblischen Motto ‚Jagt den Strauß in die Wüste zurück!' zu der Frage veranlaßte: ‚In der Bibel ist doch der Vogel Strauß gemeint? Ist diese Anwendung der Bibel nicht ein Volksbetrug?'"

Durch dieses Jugenderlebnis war also Meyer bereits auf die Persönlichkeit Straußens und auf die zuweilen recht unsaubere Kampfesweise seiner Gegner hingewiesen worden. Wir sehen: Meyer ging keineswegs unvorbereitet an die Vischer-Lektüre heran; fast überall traf er auf irgendwie Bekanntes oder Verwandtes, das freilich, ihm vielleicht unbewußt, noch schlummerte und durch Vischer erst geweckt werden mußte.

Die Abneigung gegen den Pietismus blieb fortan ein dauernder Bestandteil der Meyerschen Weltanschauung. Auch später, als er sich wieder dem positiven Christentum zuwandte, tat er dies, „es versteht sich, ohne jede Anwandlung von Pietismus", wie er seinem Freund Konrad Nüscheler mitteilt[23]). Darüber hinaus unterscheidet der Dichter von nun an überhaupt sehr streng zwischen kirchlicher und religiöser Gesinnung. Gerade in den frühen Gedichten der nächsten Jahre zeigt sich dies sehr deutlich: So lesen wir in den „Bildern und Sprüchen" der Sammlung Ulrich Meisters aus dem Jahre 1860 unter dem Gruppentitel „In der Kirche" die Verse:

„Das Phrasenwerk und Gebärdenspiel
Ist alles zu wenig und alles zu viel!"

oder: „Was ist ein Geistlicher? Ein Mann,
zieht Sonntags schwarze Kleider an
und sagt dem Publiko: ‚Tu recht!
So geht's dir gut; sonst geht's dir schlecht!'[42])"

Soweit wäre also die zerstörende Wirkung Vischers nur heilsam gewesen, eine wahre „Reinigungsarbeit". Aber Vischer ging ja noch weiter: Er trat ja mit der ganzen überzeugenden Kraft seiner Persönlichkeit für Straußens Werk ein, das das „Leben Jesu" auf rein natürliche Weise zu erklären versuchte und alle Wunder in Abrede stellte! Meyer mußte also nicht nur die besondere Form des Pietismus, nein, er mußte sein ganzes gläubiges Christentum über Bord werfen, wenn er Vischer recht geben wollte. Und er mußte ihm recht geben; denn Vischer sprach hier mit der ganzen ungeheuren Beweiskraft seiner Überzeugung, der auch ein Stärkerer, als Meyer war, schwer zu widerstehen vermag. So geriet der völlig verzweifelte, haltlose Dichter in die schwersten Glaubenskämpfe,

die schließlich zu einer gewissen religiösen Gleichgültigkeit führten. Von völligem Atheismus, wie Lusser meint[25]), kann wohl nicht die Rede sein; denn wir haben noch drei Monate nach der Vischer-Lektüre ein beredtes Zeugnis von Meyers positivem Gottesglauben: „Wir stehen in Gottes Hand, hier und dort, unsere Stunde ist aufgeschrieben", schreibt er am 7. 3. 1852 an die Mutter[25a]). Trotzdem ist freilich an dem Bericht des Anstaltsarztes Dr. Borrel nicht zu rütteln, der sagt:

«Nous arrivàmes forcément sur le terrain religieux et je m'efforçais de luis présenter le sentiment religieux comme l'appui le plus sûr pour guider l'homme à travers la vie; mais malheureusement je dus bientôt me convaincre que pour le moment c'était une corde à laquelle il ne fallait pas toucher et qu'il était plus prudent de discuter son erreur au seul point de vue de la raison[26]).»

Und an anderer Stelle[27]):

«Dans le courant de notre conversation, nous arrivâmes forcément à parler des croyances religieuses, ce que j'aurais préféré pouvoir éviter, comme un sujet qu'il n'est pas opportun de traiter maintenant; mais de la vivacité même que Monsieur votre fils mit à défendre l'absence de toute croyance religieux chez lui je crois pouvoir en inférer que le vide de son coeur commence à se faire sentir; et que s'il regimbe davantage, c'est parce que son orgueil pressent une lutte, et s'il plaît à Dieu, une défaite.»

Eine in gleicher Weise vernichtende Wirkung rief Vischers Buch auf künstlerischem Gebiet hervor. Wir haben schon in der Einleitung und bei Besprechung des Mörike-Aufsatzes Vischers ablehnende Haltung gegenüber der Romantik kennen gelernt und wissen auch, daß sie ausschließlich gegen das krankhaft Romantische gerichtet ist, wie er es vor allem in der Epoche, die wir Romantik nennen, und in ihren Epigonen zu erkennen glaubt. Gerade in diese Dichtung aber hatte sich Meyer vertieft und war durch sie in phantastische Schwärmerei und Verstiegenheit geraten[28]). Wir kennen ferner schon die Ansicht Vischers, dieses „Premieren des Wunderbaren in der Poesie" ruhe auf dem abstrakten Verstande „wie der Feind, gegen den eben das Wunderbare opponierend auftrete, die prosaische Weltansicht"[29]). Und wiederum mußte diese Erkenntnis Vischers, daß phantastisch-romantische Dichtung ihres reflexiv-verstandesmäßigen Charakters wegen ja gar keine wahre Poesie, sondern eben „Prosa" sei, den zu jener Zeit ganz vorwiegend reflexiv gestimmten Dichter tief be-

eindrucken und ihn in seiner Begeisterung für die romantische Kunst schwer erschüttern.

Erst recht aber mußte der sich in schmerzlicher Untätigkeit Verzehrende aufhorchen, wenn Vischer sehr anschaulich die Gefahren ausmalt, die solche Poesie gerade für die menschliche Entwicklung des Dichters mit sich bringt: „Lenz, Lerchen, Liebe und Wein sind matt geworden; das Gemüt, das sich den großen Interessen des öffentlichen Lebens verschloß und in den Genuß seiner Subjektivität einspann, hat diese unschuldigen Gegenstände tot gehetzt und ist endlich gerade in seiner Naturschwelgerei, in seiner Untätigkeit und Interesselosigkeit vergeilt, an seiner tatenlosen Überfruchtung erkrankt und in Zerrissenheit untergegangen. Diese ist Entartung, aber doch eine höhere Form des geistigen Lebens, worin das Gemüt zu fühlen bekommt, wohin diese Poesie des heimlichen Glücks, aus welcher alle großen Menschen und Taten verschwunden sind, endlich führe: zu ihrem Gegenteil, zur Hypochondrie, welche eine notwendige Folge des Versitzens ist"[30]). Diese Worte scheinen gerade wie auf die damalige Lage Meyers gemünzt.

So kann es uns schließlich nicht wundernehmen, wenn auf künstlerischem Gebiet mehr noch als auf religiösem die Lektüre von Vischers Kritischen Gängen eine völlige Vernichtung der bisherigen Ideale und eine vorübergehende Ratlosigkeit und Verwirrung zur Folge hatte.

Diese Wirkung der Kritischen Gänge läßt sich wohl am besten an Meyers eigenem Ausspruch ermessen, den er in Préfargier nach Überwindung der Krise getan hat: «J'ai gaspillé ma jeunesse et ruiné ma santé à la poursuite d'une chimère; j'ai perdu un temps précieux et usé mes forces; j'étais au bord d'un abime»[31]). In der Ballade „Der Schwimmer", die uns schon für das Jahr 1861 bezeugt ist und die Meyers eigene künstlerische Entwicklung versinnbildlicht, finden sich die Verse:

„Das lecke Schiff, darauf er fuhr,
Verschwunden ist es ohne Spur."

Hier hat der Dichter eben jener Preisgabe seiner Jugendideale, die durch die Vischer-Lektüre von 1852 veranlaßt wurde, auch künstlerisch Ausdruck verliehen.

In dieser rein negativen Wirkung sah die literarhistorische Forschung lange Zeit die Bedeutung der Vischer-Lektüre erschöpft. D'Harcourt sagt

von dem Buche Vischers in völliger Anlehnung an Betsys Ausführungen, es habe bei Meyer eine „Aufräumungsarbeit“ (déblaiement) geleistet im Gegensatz zu dem Werk Burckhardts, das für Meyer ein Werk des Aufbaus gewesen sei[32]). An anderer Stelle[33]) gibt d'Harcourt allerdings zu, Vischers Lehre von der realistischen Kunst habe einen Umsturz (écroulement) in Meyers bisheriger Kunstüberzeugung hervorgerufen. Aber noch Harry Maync[34]) sieht in seiner Meyer-Biographie die Bedeutung der Kritischen Gänge vor allem in der Vorbereitung auf Burckhardts „Kultur der Renaissance“. Erst in neuerer Zeit haben sich W. Linden und K. E. Lusser etwas eingehender dem Problem der Einwirkung Vischers auf Meyer während der Krise von 1852 zugewandt und beide kommen zu dem Ergebnis, daß die Kritischen Gänge von 1844 auch eine positive Wirkung von ganz entscheidender Bedeutung auf Persönlichkeit und Werk C. F. Meyers gehabt haben. Linden nennt die Vischer-Lektüre „das erste große Erlebnis Meyers, seine erste Station auf dem langen Wege zur Vollendung“; Vischer ist nach ihm für Meyer dasselbe, was Kant für Schiller und Feuerbach für Keller[35]). Und nach Lussar bedeutete Vischer für Meyer „eine Revolution und entscheidende Lebenswendung“[36]).

Wenn dem so ist, so dürfen wir uns aber nicht mit Feststellungen allgemeiner Art begnügen, sondern müssen uns eingehend den Fragen zuwenden: Welcher Art war die positive Wirkung der Vischer-Lektüre von 1852 auf C. F. Meyer? Auf welche Bereiche des Geistes erstreckte sie sich? War sie von kurzer Dauer oder tritt sie uns als späte Nachwirkung entgegen? Handelte es sich um eine allgemeine Änderung der Geisteshaltung oder ging die Wirkung bis in einzelnes? Und endlich: Wie war eine solche Wirkung möglich? Lagen die Keime zu der neuen Entwicklung nicht schon irgendwie im Menschen und Dichter Meyer oder haben wir es mit einer grundsätzlich neuen, in keiner Weise vorbereiteten Entwicklung zu tun? Auf all diese Fragen ist, soviel ich sehe, noch keine erschöpfende Antwort gegeben.

Zunächst können wir annehmen, daß die Kritischen Gänge die Krise von 1852 nicht nur hervorriefen, sondern auch ganz entschieden zu ihrer raschen Überwindung beitrugen. Denn das Werk zeigt gerade jene Mittel zur Überwindung eines solchen Zustandes an, die Meyer auch tatsächlich angewandt hat.

Walther Linden nennt als die hervorstechendsten Charaktereigenschaften Meyers: „stille Beschaulichkeit und energielose Reflexion, tatenlose und

resignierte Schwäche, die vor der Welt zurückklangt, Zaghaftigkeit des Urteils, die kein entschiedenes Wort wagt und alles mit höflichem Verschweigen deckt", kurz „das gerade Gegenteil des Renaissancegeistes" seiner späteren Dichtung[37]). Dieser Renaissancegeist aber trat — freilich in deutscher Form — dem jungen Meyer in Vischers Buch auf Schritt und Tritt entgegen. Das männlich harte, unerbittlich kämpferische Wesen Vischers spricht aus diesem Werk am ursprünglichsten zu uns. Allein schon deswegen, ganz abgesehen vom Inhalt, kann dieses Buch nicht ohne Eindruck bleiben, am wenigsten auf einen derart feinfühlenden Menschen, wie es C. F. Meyer war. Gleich aus den ersten Seiten des Vorworts mußte Meyer die derbe Kraft und den unerschütterlichen Willen einer mitten im schwersten Tageskampf stehenden Persönlichkeit erkennen, die vor keinem Opfer zurückschreckt, wenn es gilt, ein Ideal zu verwirklichen. Welch ein Gegensatz zu dem weltentrückten Stuben-Dasein des Dichters! Konnte da nicht in seinem Herzen die Sehnsucht nach so kraftvollen Gestalten erwachen, wie sie später in seinem Hutten, seinem Jürg Jenatsch oder in seinem König Heinrich von England dichterische Wirklichkeit wurden?

Der Gehalt an Kraft und Männlichkeit ist der erste Maßstab, den Vischer an die Dichtung anlegt. So stellt er bei der Besprechung Mörikes zu seinem großen Leidwesen fest[38]), die Energie großer politischer Leidenschaften, das männliche Pathos liege wohl weniger in dem Mörikes Natur vorgezeichneten Kreise. Von Herwegh sagt er, es wäre ihm nur zu wünschen, daß das Leben ihn noch ganz zum Manne schmiede[39]). An den schwäbischen Dichtern wie auch am jungen Goethe rühmt er das Männlich-Gesunde, das nicht in weiblicher Gesellschaft verweichlicht sei[40]). Auch dies scheint wieder wie auf den gänzlich unter weiblichen Einfluß geratenen Dichter gemünzt.

Wenn dieser sich nun sagen mußte, daß er bei seiner bisherigen Lebensweise vor dem Urteil Vischers nicht würde bestehen können, so mußte es ihm andererseits wieder zum Trost gereichen, wenn er las, wie dieser männlich starke Geist nicht jedermann in die Wiege gelegt war, wie auch David Fr. Strauß als schwärmerischer Romantiker begonnen hatte und wie dies von Vischer als notwendige Durchgangsstufe bezeichnet wurde[41]); ja er erfuhr hier sogar, daß auch Vischer selbst während der Zeit seiner weltanschaulichen Krise sich mit Selbstmordgedanken trug[42]). In der Hoffnung aber, daß sich auch im Künstlerischen noch alles zum Guten

wenden würde, mochte der Dichter bestärkt werden durch die Worte, die Vischer im Hinblick auf die echt poetischen Naturen der Romantik ausspricht: „Je gesunder freilich diese Naturen, desto gewisser nahm ihre Phantasie im Fortgang ihrer Läuterung auch das Element höherer Besonnenheit, plastischer Klarheit in sich auf“[43]).

Endlich wies Vischer aber auch durch den stets wiederholten Vorwurf der untätig-reflexiven Haltung, den er den Romantikern machte, dem Dichter den Weg, auf dem er allein sich jenem Hochziel gesunder, kraftvoller Männlichkeit nähern konnte: Es ist der Weg der Arbeit!

Das Ethos der Arbeit, der rastlosen Tätigkeit, war es, das Meyer aus den Aufsätzen Vischers herauslesen mußte. So haben wir auch bereits aus der ersten Zeit in Préfargier, also wenige Monate nach der Vischer-Lektüre, beredte Zeugnisse für die Wandlung C. F. Meyers in der von Vischer gewiesenen Richtung. „Die Losung sei Arbeit“, schreibt er der Schwester, „Einheit der Richtung und Freude für die Mutter“. Alsbald fertigte er unter Anleitung Vulliemins Übersetzungen historischer Arbeiten an und faßte den Entschluß, sich einem Amte zu widmen.

Wir haben oben jenen französischen Ausspruch Meyers angeführt, worin er die Bilanz aus seiner Jugend zieht, und haben die darin ausgesprochene Erkenntnis, daß sein Jugendideal eine „Chimäre“ gewesen sei, im wesentlichen auf die Zerstörung dieses Jugendideals durch die Vischer-Lektüre zurückgeführt. Nunmehr können wir aber auch die oben absichtlich weggelassene Fortsetzung dieses Ausspruchs anführen und auch in dem hierin zum Ausdruck gebrachten Willen zur Wandlung, zur Änderung der Lebensrichtung, eine Folge der Vischer-Lektüre von 1852 erblicken: «... j'étais au bord d'un abîme; mais aussi je veux changer mon plan de vie: je veux chercher une carrière utile et conforme à mes forces.»

Wir haben uns nun noch, ehe wir diesen Punkt der unmittelbaren positiven Einwirkung verlassen, mit einer Ansicht Lussers (a. a. O. S. 51 ff.) zu befassen, der die ethische Wirkung der Kritischen Gänge auf Meyer in einem ausgesprochenen Egoismus sieht, der an Nietzsches Bild des Übermenschen gemahne. Er führt zum Beweise dafür verschiedene Zeugnisse Dr. Borrels an.

Daß eine derartige Wirkung von Vischer ausgehen konnte, ist durchaus zuzugeben. Denn indem er das Individuum frei erklärt von jeder transzendenten Bindung, hilft er zweifellos mit, den Weg zu jenem schrankenlosen Individualismus[44]) zu bereiten, wie er in Nietzsche seinen Höhe-

punkt erreicht hat. Wie weit indessen ein solcher Individualismus bei Meyer damals gegangen ist, wage ich nicht zu entscheiden. Wir dürfen nicht vergessen, daß dem Urteil des ihm doch ferner stehenden Arztes die verständnisvollen Worte der Schwester gegenüberstehen: „In jungen Jahren litt er und sonderte sich ab. Er litt und machte dabei auf die rechtschaffenen Leute den Eindruck ungebändigten Hochmuts und unberechtigter Überhebung"[45]). Damit würde auch Meyers eigener Ausspruch in einem Brief an die Mutter vom 13. Sept. 1853 übereinstimmen, worin er sagt[46]): „Ich habe hier den Ruf eines entsetzlichen Liebhabers der Unabhängigkeit"; allerdings fährt er dann fort: „und jedermann weiß, daß ich meinen ledigen Leib für das größte Gut halte". Kurz, wir können über den Grad seines individualistischen Verhaltens schwer etwas aussagen; die Tatsache selbst ist aber nicht zu bestreiten. Ja, wir können sogar noch einen Schritt weitergehen und sagen: Wenn jene von Walther Brecht[47]) zuerst hervorgehobene und umrissene Antithese zwischen dem „humanistisch-ästhetischen und dem reformatorisch-ethischen Prinzip" für das ganze spätere Leben und Wirken des Dichters entscheidend geworden ist, so ist eben damals, hervorgerufen durch die Vischer-Lektüre, jenes erste Prinzip schroff in Erscheinung getreten. Wir haben auch schon darauf hingewiesen, daß der kraftvoll männliche, in gewissem Sinn auch individualistische Geist der Kritischen Gänge sehr wohl dazu angetan war, in Meyer jene Stimmung hervorzurufen, in der er seine späteren „Machiavell-Naturen" empfing.

In zwiefacher Hinsicht also war dieser Geist der Kritischen Gänge für Meyer bedeutsam: sowohl für die augenblickliche Überwindung der Krise, indem sie hier auf das Heilmittel der Tat, der Arbeit hinwiesen, als auch für die zukünftige Entwicklung des Dichters, indem sie hier eine Seite der Meyerschen Dichtung wecken halfen, ohne die sie nicht denkbar wäre.

Damit kommen wir bereits zu der Frage der positiven Einwirkung der Kritischen Gänge von 1844 auf die spätere Entwicklung C. F. Meyers. Hier hat nun Vischer ganz besonders auf den Stil des Dichters — Stil im weitesten, geistesgeschichtlichen Sinne — Einfluß genommen. Einen solchen Einfluß nimmt man heute wohl allgemein an und zwar in der Richtung auf den Realismus hin. Das ist freilich noch recht oberflächlich gesehen. Realistisch schlechthin ist weder die Kunst C. F. Meyers noch der ästhetische Standpunkt Fr. Th. Vischers. Wohl nimmt Vischer

eine einseitig realistische Haltung dort ein, wo er gegen den einseitigen Idealismus zu Felde zieht, d. h. in diesem Fall gegen die Romantik. Dies ist nun freilich in den Kritischen Gängen von 1844 weitgehend der Fall. Trotzdem kommt auch schon in diesem Werk seine wahre ästhetische Einstellung ganz klar zum Ausdruck und eben mit ihr stimmten Meyers spätere künstlerische Bestrebungen grundsätzlich überein.

Welches ist nun diese wahre Einstellung? In abstrakter Form hat Vischer sein ästhetisches Credo in seinem „Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik" ausgesprochen. Es lautet ganz ähnlich wie später in der Ästhetik selbst (§§ 466 ff.)[48]: „Das moderne Ideal" ist „das Ideal der gebildeten, d. h. der wahrhaft befreiten und zugleich mit der Objektivität versöhnten Subjektivität." In konkreter Form tritt es uns in jedem einzelnen seiner Aufsätze über Kunst und Literatur entgegen: Überall ist es hier die Synthese von Realismus und Idealismus, von Objektivität und Subjektivität, von Natur und Geist, die er in der Kunst verwirklicht wissen möchte. „Ist es überhaupt Aufgabe des ästhetischen Ideals, daß es personbildend sei, so wird uns der Dichter stets die vor dem Verstand und jeder prosaischen Betrachtung getrennten Hälften der Welt, Subjekt und Objekt, Natur und Geist, zu einem Ganzen vermitteln, so daß der eine Mensch wieder dasteht, der in der Urzeit in bewußtloser Unschuld sich als Einheit von Seele und Leib genoß, dann durch Schuld und Zerrissenheit seine Einheit einbüßte, um sie verdoppelt wiederzugewinnen"[49]).

Betrachten wir nun näher die beiden zu vereinigenden Komponenten dieses Kunstideals, so werden wir unsere obige Behauptung von der grundsätzlichen Übereinstimmung dieses Ideals mit der Meyerschen Kunst bestätigt finden.

Der Inhalt des Kunstwerks soll der Wirklichkeit angehören, fordert Vischer. Die romantische Traum- und Fabelwelt habe sich ausgelebt. „Mondschein ist schön, aber nach seinem ungewissen Licht möchten wir die Sonne, nach der Nacht den Tag"[50]). Es ist ganz die Anschauung, die Meyer in seinem Hutten zum Ausdruck bringt, wenn er den Helden über Ariost urteilen läßt:

„Verwunschene Prinzessen — Drachenbrut —
Das tolle Zeug ist für die Kinder gut.
Was soll uns noch die bunte Wunderzeit?
Wir fußen jetzt in harter Wirklichkeit"[51]).

Aber nicht die kleine unbedeutende Wirklichkeit des Alltags, nein, „große Gegenstände" soll sich die Kunst zum Inhalt wählen. Auch diese Forderung war Meyer zu erfüllen bestrebt. Und wenn er etwas auszusetzen hatte an der Kunst seines großen Landsmannes Gottfried Keller, so war es eben dies, daß Keller seine Kraft auch an unbedeutende Stoffe des Alltags vergeude[52]).

„Große Gegenstände" aber bietet in erster Linie die Geschichte. Die Geschichte nennt Vischer darum den „unendlichen Stoff" der Kunst[53]). „Es ist Resultat der ganzen Kunstgeschichte", sagt er an anderer Stelle[54]), „daß die Kunst jetzt auf den geschichtlichen Boden als den realen Schauplatz des Ideals hingewiesen ist." Hier ist nun auch auf dem Gebiet der Geschichtsauffassung der Gedanke der „ideal-realistischen" Synthese deutlich ausgesprochen. In der Geschichte sieht Vischer immanent das Wirken Gottes. „Die Geschichte, die Welt als Schauplatz des Herrn, die naturgemäße Wirklichkeit in scharfen, nicht romantisch-schwankenden, festen Umrissen als eine Bewegung, worin sittliche Mächte Gottes Gegenwart verkündigen, wo ‚Himmelskräfte auf und niedersteigen und sich die goldenen Eimer reichen', das ist das Feld des modernen Künstlers"[55]).

Die Bedeutung der Geschichte für C. F. Meyer bedarf keiner besonderen Betonung; der Dichter war seiner ganzen natürlichen Veranlagung nach ein ausgesprochen historischer Mensch, und die Freude an der Geschichte wurde, wie wir gesehen haben, durch die Erzählungen des Vaters schon früh geweckt, schwand aber dann während der düsteren Jahre der romantischen Periode, um nach der Lektüre der Kritischen Gänge wieder aufs neue, nun natürlich in bestimmterer Form in Erscheinung zu treten. Der Eifer, mit dem Meyer im folgenden Jahre sich unter Vulliemins Anleitung der Übersetzung historischer Arbeiten widmete, ist sicher zu einem großen Teil auf den Einfluß der Kritischen Gänge zurückzuführen. Insbesondere aber dürfte die Erkenntnis des Wertes der Geschichte für die Kunst auf diese Lektüre zurückgehen. Denn auch die Geschichtsauffassung des Dichters hat den Immanenzgedanken zur Grundlage[55a]). Diese Übereinstimmung in der Geschichtsauffassung erstreckt sich bis auf die Art der Behandlung der Geschichte, ja bis auf die persönliche Stellungnahme zu den einzelnen geschichtlichen Perioden, wie wir bei Besprechung der späteren Vischer-Lektüre noch sehen werden. Was Vischer als eine echt politische Natur hier vor allem fordert, ist eine gegenwarts-

bezogene Behandlung der Geschichte: „Das Dargestellte kann und muß vergangen sein“, sagt er in dem Aufsatz „Kunstbestrebungen der Gegenwart“[56], „aber es soll in lebendiger Erinnerung stehen und als eine substantielle Macht im Bewußtsein der Zeit leben.“ Eben das hat Meyer befolgt, wenn er seine Stoffe vorzugsweise dem Zeitalter der Reformation entnahm oder wenn er in „Jürg Jenatsch“ das durch die Bismarcksche Politik von 1866 so sehr in den Vordergrund gerückte Problem Politik und Sittlichkeit oder im „Heiligen“ das ebenso aktuelle Problem Staat und Kirche behandelte. Dies ist wahrlich „politische Poesie“ im Sinne Vischers, „wo die Idee, schon zur Wirklichkeit geworden, ihren Körper dem Dichter fertig mitbringt und nur die künstlerische Umgestaltung desselben von ihm erwartet“[57]. Gegenwartspolitik selbst, in der die „Idee noch keinen Körper hat, sondern ihn erst bekommen soll“, lehnt Vischer für die Dichtung ebenso entschieden ab wie Meyer.

Der Inhalt der Kunst, so haben wir gesehen, soll also der Wirklichkeit angehören. Die Form aber ist es, durch die dieser Inhalt in die Sphäre des Ideals erhoben werden soll. So sagt Vischer von der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, ihr Inhalt sei die Wirklichkeit, die Geschichte, aber es fehle der Adel der Form, es fehle die Idealität der ernsten Schönheit“[58]. „Form im tieferen Sinne“ aber heißt „objektive Verkörperung“[59]. Objektivität und Bildhaftigkeit sind die Forderungen, die Vischer an die dichterische Form stellt. Sind aber nicht gerade sie die charakteristischen Kennzeichen der Meyerschen Kunst, nicht nur seiner Prosa, sondern auch seiner Lyrik? Und eben auch für die Lyrik hat Vischer diese Forderungen erhoben: Objektivität und Bildhaftigkeit sind es, die ihm die Lyrik Mörikes so wert machen und die er in Herweghs „Gedichten eines Lebendigen“ so sehr vermißt: „Herwegh fehlt die plastische Antizipation“[60] und „aus sich herauszugehen, eine poetische zweite Person, eine große Begebenheit selbst sprechen zu lassen, liegt dieser ganzen Art von Poesie fern, sie ist völlig direkt, geht immer absichtlich zu Werke, fällt immer mit der Tür ins Haus und weiß gar nicht, daß der Dichter sich eigentlich hinter seine Masken steckt“[61].

Ist dieses Sich-Verstecken nicht geradezu bezeichnend für Meyer? „Verbergen ist eine heimliche Lust, der der Dichter frönt“, sagt Fäsi[62], „Stemma verbirgt ihre Blutschuld, Becket sein Ressentiment, Pescara seine Wunde, Julian seine Gebrechlichkeit, Gustl Leublfing ihr Geschlecht.“ Hierher gehört auch des Dichters Vorliebe für die Ballade, die auch Vischer als die „objektivere Gattung“ der Lyrik so hochschätzte.

Neben der Objektivität ist es die Bildhaftigkeit, die Vischer von der dichterischen Form fordert. Der plastische Stil Meyers ist oft gerühmt worden. Eduard Korrodi, der ein Kapitel seiner C. F. Meyer-Studien der plastischen Erscheinungsform von C. F. Meyers Stil widmet, hebt dabei hervor, daß das wirksamste Element seiner sprachlichen Bildhaftigkeit, die farbige verbale Metapher, mehr eine erworbene Frucht als eine angeborene Gabe des Dichters sei[63]).

So wie in der Frage des Inhalts und der Form herrscht schließlich auch Übereinstimmung zwischen Kritiker und Dichter in der Frage der Gestaltung der Idee; der Dichter darf nach Vischer die Idee nicht „in leerer Allgemeinheit", sondern er muß sie „in konkreter Fülle" besitzen[64]). Betsy teilt uns einen häufigen Ausspruch ihres Bruders mit, der genau den gleichen Gedanken zum Ausdruck bringt: „In der Poesie muß jeder Gedanke sich als sichtbare Gestalt bewegen. Es darf kein Raisonnement, nichts gedankenhaft Beschreibendes als unaufgelöster Rest übrig bleiben. Es muß alles Bewegung sein und Schönheit"[65]).

Ohne Zweifel, der künstlerische Stil C. F. Meyers entspricht in seinen Grundzügen dem von Vischer bereits in seinen Kritischen Gängen von 1844 aufgestellten Ideal der modernen Kunst: Realismus und Idealismus durchdringen sich hier gegenseitig in Stoff, Form und Gehalt des Kunstwerks.

Freilich, diese Grundsätze wurden in der Kunst Meyers erst spät wirksam. Es mußte erst, wie Walter Linden zeigt[66]), zu dem geistigen Erlebnis Vischers das sinnliche Michelangelos und das politische des 70er-Krieges hinzutreten. Doch will Th. Bohnenblust in seiner Studie über die frühen Gedichte Meyers bereits in den Gedichten der Sammlung Ulrich Meisters größere Wirklichkeitsnähe und anschauliche Plastizität, also „einen Fortschritt im Sinne Vischers" erkennen[67]). Auch Adolf Frey rühmt an Meyers erster und einziger ungedruckter Erzählung „bei allen Schwächen doch die sichere Durchbildung des Motivs und die vollständige Durchdenkung der einzelnen Teile, den rein epischen Fortgang und das Fernsein jeder lyrischen Verschwommenheit"[68]).

Sicher ist jedenfalls, daß Meyer sich schon damals um seinen späteren klassischen Stil bemühte. Die beste Vorbereitung darauf geschah bereits in Préfargier durch die Lektüre der französischen Klassiker Boileau, Racine, Corneille, Molière. Gerade an den Franzosen hatte Vischer in den Kritischen Gängen die „haarscharfe Schneide der Wirklichkeit" gerühmt[69]).

Es war jedenfalls eine heilsame Kost nach der Jugendlektüre der Romantiker, von denen wir in dieser Zeit überhaupt nichts mehr hören.

Dieser Hinweis auf die Franzosen führt uns zu einem weiteren Punkt positiver Einwirkung Vischers auf Meyer, zu einem Punkt, auf den Lusser aufmerksam macht und in dem er geradezu das Entscheidende der Tat Vischers sieht[70]): Durch die Kritischen Gänge wurde für die „Wendung Meyers zum Romanentum" im tiefsten Sinn der Grund gelegt.

Vischer hat zunächst einmal indirekt auf den romanischen Kulturkreis hingewiesen, indem er die romantische Traumwelt des „deutschen Studenten"[71]) zerstörte und auf die klassisch-antike Formenwelt verwies, die ja bis zu einem gewissen Grade im romanischen Kulturkreis fortlebt. Wir haben bereits in unseren einleitenden Ausführungen die Stellung Vischers zwischen Nord und Süd, zwischen der Welt Shakespeares und der Welt der Antike charakterisiert. Dieses nord-südliche Problem tritt nun schon in den Kritischen Gängen von 1844 in Erscheinung, so wenn Vischer vom Geist der Griechen und Römer spricht, der in Mörike die Vereinigung der germanischen Innigkeit und der nordischen Phantasie mit der hellen und heiteren Form der höheren künstlerischen Bewußtheit vermittelt habe[72]). Eben dieses nord-südliche Problem beschäftigte auch C. F. Meyer zeit seines Lebens, besonders aber in jenen Jahren künstlerischer Entwicklung.

Aber auch direkt vermochte die Vischer-Lektüre zur romanischen Kulturwelt hinzulenken, indem Vischer an mehreren Stellen der drei kunstgeschichtlichen Aufsätze nachdrücklichst auf Raffael und Michelangelo, besonders auf ihre einzigartige Bedeutung für das Problem Kunst und Religion hinweist. Es ist bereits die Vermutung ausgesprochen worden[73]), die Bemerkung C. F. Meyers, Raffael sei zur rechten Zeit gestorben[74]), gehe auf das völlig gleichlautende Urteil Vischers in den Kritischen Gängen von 1844[75]) zurück.

Wir haben damit das Wesentliche und Grundsätzliche der positiven Einwirkung Vischers auf Meyer durch die Kritischen Gänge von 1844 dargelegt und haben lediglich noch einige Einzelheiten zu dieser Frage nachzutragen. So rühmt Vischer an der Kunst Eduard Mörikes, der Meyer nach seiner Schwester Zeugnis stets besonders lieb und wert war[76]), einige Vorzüge, die später auch zu Kennzeichen der Meyerschen Kunst geworden sind. Vischer sagt hier[77]): „Das Äußere soll ja in der Poesie noch vollkommener als in jeder anderen Kunst nur das Äußere des In-

neren sein" und weiter unten fährt er fort: „Durchweg gibt sich der Genius (in Mörike) zu erkennen, der sich mit freier Entäußerung in fremde Seelenzustände versetzt, den verschlungenen Irrwegen der schwierigsten geistigen Stimmungen unermüdlich nachgeht, bis er sie ganz klar gemacht hat, ihre Dialektik mit großer Feinheit, oft zu fein ausspinnend und zergliedernd entwickelt." Ganz dieselben Worte könnte man (und zweifellos mit mehr Recht) über Meyers Meisternovelle „Der Heilige" setzen.

An einer anderen Stelle wieder finden wir die Bewußtseinshaltung jener besonderen Art Meyerscher Lyrik ausgesprochen, in der Naturstimmungen zum symbolhaften Ausdruck von Lebensstimmungen werden wie in „Schwarzschattende Kastanie", „Eingelegte Ruder", „Im Spätboot" u. a.: „Die elementarische Natur mit dem Pflanzenreiche", sagt hier Vischer, „erscheint dem menschlichen Bewußtsein durch eine dunkle Symbolik des Gefühls als ein objektiver Widerschein seiner eigenen Stimmungen"[78]).

Endlich nimmt die Besprechung und das Lob des poetischen Humors wie in allen ästhetischen Schriften Vischers so auch hier einen großen Raum ein. Nun war ja unserem Dichter diese Sphäre des Geistes, wenn auch nicht verschlossen, so doch wenig vertraut. Um so erstaunlicher ist es daher, wenn wir in den „Bildern und Balladen von Ulrich Meister", der frühesten Gedichtsammlung, überraschend viel „Humoristisches" finden[79]). Die Annahme, daß hier Vischer einen Einfluß ausgeübt habe, ist um so naheliegender, als das beste und eigentlich einzige wahrhaft humoristische Gedicht „Tartüffe" pfäffischen Geist und kirchliche Frömmigkeit verspottet. Gerade hier hatte ja Vischer „eine Welt von Stoffen für die Satire" gesehen, „hier boten sich die bestimmtesten Gestalten und anschaulichsten Verhältnisse dem beißenden Witze dar"[80]).

Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, daß Meyers kunstgeschichtliches Urteil in seinen folgenden Reisejahren weitgehend durch Vischers Kritische Gänge beeinflußt zu sein scheint. Das übereinstimmende Urteil über Raffael haben wir bereits erwähnt. Ebenso haben zweifellos die Urteile über Overbeck und Kaulbach: „Poetisch am begabtesten ist Overbeck, aber ein Weichling. Kaulbach ist ganz Reflexion — getrennte Hälften der alten Kunst"[81]) in ganz ähnlichen Äußerungen Vischers ihren Ursprung. In der Münchner Pinakothek fesseln den Dichter besonders die Italiener, die Spanier und die Niederländer, während er das Alt-

deutsche mit seinem Zug ins Transzendente „auf sich beruhen läßt". Endlich ist auch das Urteil über Mörike vom September 1853 „Etwas mehr Mann wäre dem Ganzen zu wünschen"[82]) mit Sicherheit auf dieselbe Ansicht Vischers in seinem Mörike-Aufsatz zurückzuführen.

Nachdem wir damit am Schluß unserer Erörterungen über die Bedeutung der Kritischen Gänge von 1844 für den Menschen und Dichter C. F. Meyer angelangt sind, drängt sich uns angesichts des gewaltigen Ausmaßes und der tiefen Nachhaltigkeit des Vischerschen Einflusses die Frage auf: Wie war ein solcher Einfluß überhaupt möglich?

Drei Gründe sind dafür anzuführen: Zwei davon liegen im Wesen des Dichters. Meyer war in seiner Jugend überaus leicht beeinflußbar, ganz besonders natürlich in der Zeit der drohenden Krise. Dies macht die negativ-zerstörende Wirkung der Kritischen Gänge begreiflich. Die positiv-aufbauende, die sich ja hauptsächlich, wie wir sahen, auf den Dichter Meyer erstreckte, wurde möglich durch die starke „Bewußtheit künstlerischer Technik", mit der er schuf. „Er formte seine Dichtungen", so sagt Lusser[83]) vielleicht etwas überspitzt, aber grundsätzlich richtig, „nach einer in allen Einzelheiten studierten und ausgebauten Kunsttheorie, die er mühsam konstruierte."

Der dritte Grund endlich liegt in der Natur der Kritischen Gänge: Es kann sich eben kaum jemand dem tiefen Eindruck des unbeirrt vorwärtsstürmenden, kämpferischen Geistes, den dieses Buch atmet, entziehen, am allerwenigsten ein Dichter, der sich so nach diesem Geist sehnt wie C. F. Meyer. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß sich dieses Buch aller philosophischen Schulsprache enthält und dafür sinnlich-anschauliche Beispiele aus dem Geistesleben der Zeit bietet.

Bei all dem ist freilich zu bedenken, daß C. F. Meyer durch die Vischer-Lektüre von 1852 kein grundsätzlich anderer wurde. Alles, was wir auf den Einfluß Vischers zurückgeführt haben, lag — das konnten wir ja stets beobachten — irgendwie im Dichter vorbereitet oder gar vorgebildet. Es gilt auch für diese vielleicht entscheidendste Einwirkung auf den Dichter das Wort der Schwester, daß „er in seiner innersten Anlage unter den wechselnden äußeren Einflüssen und Erfahrungen dennoch derselbe blieb." „Er ist", so fährt Betsy fort, „durch schwere Krisen gegangen, die ihn geläutert und umgeformt haben. Sein Metall aber blieb das gleiche."

Wir fassen nunmehr zusammen: Die Einwirkung der Kritischen Gänge von 1844 erstreckt sich auf das weltanschauliche, ethische und ästthetische Gebiet. Auf weltanschaulichem Gebiet ist sie ausgesprochen negativ und nur von kurzer Dauer; denn schon in Préfargier vollzieht sich unter dem Einfluß Dr. Borrels und der Lektüre Pascals, Fénelons und Alexander Vinets der Wandel in der religiösen Anschauung Meyers: An die Stelle vorübergehender religiöser Gleichgültigkeit tritt das Bekenntnis zu einer so ausgesprochen dogmatischen Religion, wie sie der Calvinismus darstellt. Nur die Abneigung gegen den Pietismus bleibt. Und es ist auch leicht erklärlich, warum Vischer hier nicht zu einer dauernden positiven Wirkung kommen konnte: Durch seinen Kampf gegen den religiösen Subjektivismus und durch seine Anschauung von der Immanenz Gottes in der Welt schien es, als hinge er einer objektiven Weltansicht an, die er auch sicherlich angestrebt hat. Auf der anderen Seite aber redete er durch seine Ablehnung aller objektiven Religionen und durch seine Erklärung der Freiheit des Individiuums allen transzendenten Bindungen gegenüber gerade einem rückhaltlosen, einem „aktiven" Subjektivismus das Wort.

Diese widerspruchsvolle Haltung macht es verständlich, daß Meyer in der ersten Zeit in Préfargier einem übersteigerten Individualismus huldigte, daß er aber bald darauf eine der objektivsten Weltanschauungen, eben die des Calvinismus, annahm. Hier eben tritt zum ersten Mal der sein ganzes späteres Leben und Dichten beherrschende Gegensatz des humanistisch-ästhetischen und des reformatorisch-ethischen Prinzips in Erscheinung.

Der individualistische Zug des Vischerschen Werkes hatte auf ethischem Gebiet aber auch eine heilsame Wirkung: Er zeigte Meyer den einzig möglichen Weg zur Wiedergewinnung des Selbstbewußtseins und damit zur Überwindung der Krise: den Weg der Arbeit, der rastlosen Tätigkeit und des unbeirrbaren Vorwärtsschreitens.

Während auf religiösem Gebiet die Wirkung Vischers rein negativ war, führt sie auf ästhetischem Gebiet weit über die Niederreißung einer falschen Traumwelt hinaus zur Gewinnung eines neuen ganz bestimmten Ideals. Und dieses Ideal verschwand nicht wieder in kürzester Frist, sondern es wurde überhaupt erst nach bald zwei Jahrzehnten praktisch wirksam. Dies war nur dadurch möglich, daß Vischer hier eine eindeutige,

klare Stellung einnahm, ein durchaus konkretes Ideal aufstellte, von dem er auch später nie mehr abgewichen ist.

Wenn wir nun von diesem Ergebnis aus das spätere Werk Meyers betrachten, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Meyer in der künstlerischen Form die Synthese erreicht hat, daß es ihm aber nicht gelungen ist, in der Problemwelt seiner Kunst „eine den Widerstreit aufhebende Versöhnung in einem höheren Dritten" (Brecht)[84]) zu gewinnen, so will es uns dünken, als sei hierzu schon durch die Vischer-Lektüre von 1852 der Grund gelegt worden.

2.

Einen solch entscheidenden Einfluß wie die Kritischen Gänge von 1844 hat freilich kein zweites Werk Vischers auf Meyer ausgeübt. Dieser Wirkung lagen auch, wie wir gesehen haben, ganz besondere Umstände in Meyers äußerer und innerer Entwicklung zu Grunde. Nach seiner eigenen Aussage aber hat der Dichter auch in den späteren Werken Vischers Erleuchtung und Stärkung gefunden. Es kann sich hier freilich nur um eine Vertiefung und Weiterbildung der von den Kritischen Gängen von 1844 übernommenen Anschauungen und Grundsätzen gehandelt haben.

Zunächst zur „Neuen Folge" der Kritischen Gänge von 1860 bis 73: Auf weltanschaulichem Gebiet bringt sie nur den Aufsatz „Der alte und der neue Glaube" von 1873, der die gleichnamige Schrift von D. Fr. Strauß verteidigt und der wegen seines verschärften Kampfes gegen das orthodoxe Christentum dem in jener Zeit in der christlichen Weltanschauung längst völlig gefestigten Dichter kaum etwas zu sagen hatte.

Um so mehr mußten ihn aber auf ästhetischem Gebiet Vischers Ausführungen über politisch-historische Dichtung fesseln und in seinen Anschauungen über diese von ihm fast ausschließlich gepflegte Richtung der Poesie bestärken. Hatte Vischer schon früher wiederholt auf die Geschichte als den „unendlichen Stoff" der Kunst hingewiesen, so erhebt er jetzt in dem Aufsatz „Shakespeare in seinem Verhältnis zur deutschen Dichtung, insbesondere zur politischen" die historische Dichtung geradezu zur höchsten Form der Dichtung überhaupt: „Die Poesie geht erst ins Große, wenn sie den geschichtlichen Gehalt des öffentlichen Lebens und insbesondere die Geschichte des eigenen Volkes sich zum Stoffe nimmt"[85]).

Darum steht Schiller unter allen deutschen Dichtern Shakespeare am nächsten, Schiller, den ja auch C. F. Meyer so sehr verehrte und mit dem ihn außer der Vorliebe für die Geschichte auch das heroische Pathos verband. Aber Schiller ist so gut wie einsam geblieben. „In der neueren Zeit erst haben wir begonnen, in Masse einzusehen, daß die Poesie eine höhere Aufgabe hat, als die untergeordneten Reize des Privatlebens, Bildungs- und Charakterkämpfe des subjektiven Menschen zu besingen.“ Und an anderer Stelle[86]): „Wir behaupten, politischer Inhalt stehe höher als der, welcher dem Privatleben entnommen ist, eine Dichtung jenes Inhalts sei, die vollendete Form vorausgesetzt, bedeutender als eine Dichtung, die, obwohl in der Form ebenfalls vollendet, sich nur auf diesem Schauplatz bewegt.“ Wiederum erinnern wir uns an jenen Ausspruch Meyers über die alltäglichen Stoffe seines Landsmannes Keller. Eindringlicher konnte Meyer der Wert seiner eigenen dichterischen Bestrebungen nicht vor Augen geführt werden.

Aber auch in der Auswahl der historischen Stoffe finden wir eine sehr bezeichnende Übereinstimmung zwischen den Anschauungen des Ästhetikers und dem Werk des Dichters. Wir haben schon gehört, daß Vischer die Heranziehung solcher geschichtlicher Epochen für die Dichtung als besonders geeignet empfiehlt, deren Kräfte noch irgendwie in der Gegenwart wirksam sind, daß er aber andererseits die Darstellung der Gegenwart selbst entschieden verwirft. „Man könnte nun“, so sagt er jetzt[87]), „als auf einen näherliegenden, die Beziehung auf die Gegenwart von selbst bietenden Stoff etwa auf die deutschen Befreiungskriege hinweisen, allein sie liegen gerade zu n a h e ... Zudem waren ihre Formen unpoetisch, und dies führt uns an ein uns wichtiges Moment. Es bedarf keines Beweises, daß unsere modernen Lebensformen, Kleidung, Manieren des Umgangs, Rechtspflege, Verwaltung, Art der Kriegsführung durch stehende Heere, kurz, jede Form der Handlung so mechanisiert und abstrakt sind, wie der Künstler und Dichter sie schlechterdings nicht brauchen kann. Man kann keinen tragischen Auftritt weder malen noch dichten, wo die Personen im Frack auftreten.“ Wir wissen, daß auch Meyer jene Zeit „zu nahe“ lag, daß er in der Wahl seiner historischen Stoffe nicht über den Anfang des 18. Jahrhunderts hinausgegangen ist. Daß ihn dazu ähnliche Gründe veranlaßt haben, wie Vischer sie hier anführt, mag eine Stelle in einem Brief Meyers an Louise von Francois (Nr. 105) bezeugen: „Es ist seltsam, mit meinem (ohne Selbstlob) geübten Auge komme ich oft in Ver-

suchung Gegenwart zu schildern, aber dann trete ich plötzlich davor zurück. Es ist mir zu roh und zu nahe."

An Einzelheiten ist vor allem eine Stelle in Vischers Aufsatz „Ein Gang am Strande"[88]) hervorzuheben, die sehr wohl für Meyers „Jürg Jenatsch" Bedeutung gewonnen haben mag. Dieser Aufsatz stammt aus dem selben Jahre 1866, in dem Meyer seine Bündner Reise zum Studium des historischen Schauplatzes seines Romans unternommen hat, und behandelt das Problem Macht und Recht in der Bismarckschen Politik des Jahres 1866. Nun schreibt Meyer gerade im September 1866 über den Zusammenhang seines Romans mit der Politik der Gegenwart[89]): „Es ist überdies merkwürdig, daß jene Zeit (Anfang des 17. Jahrhunderts) zur Besprechung derselben Fragen Anlaß gibt, ja nötigt, die jetzt die Welt bewegen: Ich meine den Konflikt von Recht und Macht, Politik und Sittlichkeit". Vischer spricht sich in dem genannten Aufsatz über dieses Problem in dieser Weise aus: „So lange die Welt steht, haben Staaten sich durch Gewalt und Unrecht vergrößert. Es gibt keinen einzigen, der rein auf Wegen des Rechts entstanden wäre. Genug des Fluchs, aber auch Saat des Segens hundertfach ist aus dem Unrecht hervorgegangen." In ganz ähnlicher Weise läßt Meyer im Jenatsch dieses Problem offen. Es ist ein Problemroman, der uns die Antwort auf die gestellte Frage schuldig bleibt[90]).

Vischers Ideal des künstlerischen Stiles, das wir in den Kritischen Gängen von 1844 kennen gelernt haben, erfährt in der „Neuen Folge" ebenfalls seine Bestätigung und Weiterbildung. Auch hier wieder der Ruf nach „Lebenswahrheit"[91]), die die Losung aller Kunst sein soll, und auch hier wieder die Forderung der klassisch-edlen Form. In hervorragender Weise sieht Vischer diese Forderung in Uhlands lyrischer Kunst erfüllt. An ihr rühmt er die „reine Gesetzmäßigkeit, in der Fülle die Sparsamkeit, die kein Wort zu wenig, keines zu viel sagt, die Knappheit, die niemals Dürftigkeit ist, das reine Entsprechen von Maß, Akzent, Reim und Stimmung, Inhalt, kurz das Vollendete, das Klassische"[92]). Ganz das gleiche, besonders die Sparsamkeit in der Fülle, gilt auch für C. F. Meyers lyrischen Stil; und dieser Stil war ihm nicht von Natur aus gegeben, sondern er hat ihn sich erarbeitet in langen Jahren mühsamen Formens und Bildens nach einem genau vorgezeichneten kunsttheoretischen Ideal, an dessen Entstehung Vischer nicht geringen Anteil hat.

Dieses Ideal aber ist bestimmt durch den Gedanken der Synthese.

Auch ihn finden wir in den späteren Kritischen Gängen in der verschiedensten Form wieder, so wenn Jean Paul, den Meyer selbst einst so schwärmerisch verehrt hatte, als eine antithetische Natur gekennzeichnet wird[93], die zwischen einseitigem Idealismus und einseitigem Realismus vergeblich einen Ausgleich und eine Versöhnung suche, oder wenn vom Realismus gesagt wird[94], er bedürfe seines Antipoden, der ihm stets die Mahnung entgegenhielte, daß es der Kunst nicht um die gemeine Wahrheit zu tun sei, „des Antipoden, der uns in eine Welt von Göttern und götterähnlichen Menschen einführt, der nicht tiefer individualisiert, als es mit der reinen Schönheit verträglich ist..." Meyer hat ganz dasselbe in dem kurzen Satz ausgesprochen: „Poesie ist nicht Wahrheit, sie ist deren schöner Schein"[95].

Endlich atmen auch diese Kritischen Gänge jenen männlich starken, jenen „Renaissance-Geist", wie wir ihn schon von den ersten beiden Bändchen her kennen. Wiederum wird auch hier Männlichkeit und gesunde Kraft in der Dichtung am höchsten gepriesen: „Schillers Geist war ein männlicher", heißt es hier[96], er gestaltete den heroischen Willen als quellenden Mittelpunkt des Lebens; Uhland zog im Gegensatz zu den Romantikern, „die vom Mittelalter alles Weiche und Phantastische übernahmen", nur dessen „Mark" und „Knochen" an, „die derbe Kraft und die entschlossene Tat"[97], das „Freche" des Mittelalters! Tieck aber, — auch einer von Meyers Jugendlieblingen — fehlt „der Charakter, der Mann"[98].

Während so die Kritischen Gänge praktische Fragen des gesamten Geisteslebens der Zeit in sinnlich-anschaulicher Form erörterten, stellt die Ästhetik Vischers ein abstraktes System der Wissenschaft des Schönen dar. Ich kann mir daher einen tatsächlichen Einfluß dieses Werkes auf C. F. Meyer, dessen ganzes Streben auf sinnliche Anschauung gerichtet war und in dessen Bibliothek sich bezeichnenderweise überhaupt keine philosophische Schrift befand[99], nicht wohl vorstellen. Wenn Meyer dennoch in jenem Brief an Vischer auch dessen Ästhetik nennt, durch die ihm gewisse Grundbegriffe überzeugend und zwingend geworden seien, so können damit, sofern er nicht aus reiner Höflichkeit das Hauptwerk des Kritikers mitgenannt hat, jedenfalls nur die Anmerkungen gemeint sein, die die konkreten Beispiele und die Erläuterungen zu den Paragraphen geben. Die wesentlichen Anschauungen, die hierin vertreten wer-

den, sind jedoch alle schon irgendwie in den Kritischen Gängen ausgesprochen; darum sieht Meyer auch in ihnen die „Anwendung" der Ästhetik.

Wir können uns daher hier kurz fassen und heben nur zwei Einzelheiten hervor, die für Meyer Bedeutung gehabt haben könnten. Das eine ist der Hinweis auf die Reformation als eine für die dichterische Gestaltung besonders geeignete Epoche: „Schön aber ist der erste Kampf der Reformation mit der bestehenden Welt", heißt es in § 368. „Große Männer treten auf und große Taten geschehen." Und in der Anmerkung werden gerade jene Männer der Reformation genannt, deren Wirken Meyer dichterisch gestaltet hat oder zu gestalten beabsichtigte: „... Ulrich von Hutten, Luther... Schweiz: Zwingli, fällt auf dem Schlachtfeld (Meyers Komtur!). Hier sind überall Stoffe, die der Gegenwart sich vertraut darbieten, Frühlingswehen des neuen im Kampf mit dem Grabeshauch des alten Geistes. Das 16. Jahrhundert ist dem unseren so vielfach verwandt, daß sein bewegtes Leben unter die fruchtbarsten, der Sympathie sichersten Fundgruben gehört."

Das zweite Moment, das wir anführen möchten, ist ein technisch-formales, das Meyer in seinen Balladen mit wahrer Meisterschaft angewandt hat. Es heißt in § 893 von diesem technischen Kunstgriff in der Ballade: „Die Sprechenden werden nicht weiter genannt... Momente der Handlung sind zwischen den Reden verschwiegen (vgl. „Die Füße im Feuer"!)... In diesem Überspringen, Ahnenlassen liegt etwas Banges und so ist mit diesem Stile auch die Neigung zu tragischen Stoffen gegeben..."

Weit größeren Eindruck als die theoretisch-abstrakte Ästhetik Vischers dürfte sein Faust-Buch von 1875 auf den Dichter gemacht haben, führt er doch in einem Brief an Vischer eines der Kernworte dieses Buches an und sagt davon, es lasse ihn nicht mehr los[100]). Aber selbst wenn wir dieses Zeugnis aus dem Munde des Dichters nicht hätten, so könnten wir annehmen, daß dieses Buch einen tiefen Eindruck bei dem Dichter hinterlassen hat, da es sich hier ja wieder um einen konkreten Gegenstand handelt, in packender, sinnlich-anschaulicher Darstellung geboten.

Zunächst ist es ein völlig neues Problem, das uns hier entgegentritt: Vischer untersucht im 1. Abschnitt seines Buches die „lange Säumnis" in der Entstehung des Faust und deren Ursachen. Er erspart hierbei

Goethe nicht den Vorwurf der Verschleppung und weist auf die Verantwortung hin, die der Dichter gegenüber seinem Werk und gegenüber seinem Volk habe. „Talent oblige"[101]), meint Vischer. Der künstlerische Schaffensakt ist nach ihm kein bloß passives Empfangen, sondern ein oft mühsames Ringen um die Erreichung des gesteckten Zieles. „Gewiß: ohne Stimmung keine Poesie! Aber der Dichter darf sich auch nicht zu weich sein, nicht immer warten, daß die Stimmung komme. Er muß eben doch wie ein anderer Arbeiter auch gar manchen lieben Tag sich zur Arbeit zwingen in Hoffnung, daß im Fortgang der Anfang sich verbessere... So hat es Schiller (!) gehalten, so muß es ja auch jeder bildende Künstler tun, wenn er auf Bestellung arbeitet... Der rechte Stoff packt, wenn er mutig ‚beim Schopf gefaßt ist' und hat eine Kraft in sich, den Dichter zu zwingen, daß er weiter wirkt"[102]).

Nun wurde aber gerade C. F. Meyer in seinem dichterischen Schaffen von einem unerhörten Verantwortungsbewußtsein getragen; er sah den Dichter unter dem Sinnbild des Wächters der heiligen Flamme und er wußte, es werde „der ungetreue Wächter lebend in die Gruft gesenkt." Und es ist auch kein Zufall, daß diesem Gedicht, das „die heilige Verantwortung des Dichters" (Brecht)[103]) verkündet, der Name des „Menschheitsdichters" folgt. In Schiller sah auch Meyer das Vorbild des verantwortungsbewußten Künstlers, dem er nachzueifern bestrebt war. So sagt denn Betsy schon von dem jungen Dichter, er führe eine scharfe Beurteilung seiner Fehler durch und stelle an sich große Forderungen. Und wir wissen ja auch von dem reifen Dichter, wie er seine Werke einer steten Kritik unterzog und sie unermüdlich umformte, bis er das gesteckte Ziel erreicht zu haben glaubte. „Stehen bleiben will ich nicht, lieber verstümmeln", schreibt er an Rodenberg[104]). Und an L. v. Francois: „Wenn mir Gott Leben gibt, wie ich hoffe, will ich noch einen weit tieferen und volleren Ton anschlagen." Das Wort Vischers „talent oblige" ist hier ins Religiöse erhoben: Der Dichter ist durch Gott, der ihm sein Talent gegeben, zur Tat verpflichtet.

In zweiter Linie ist es die mehrfache Erwähnung des humanistisch-ästhetischen und reformatorisch-ethischen Gegensatzes, die für Meyer Bedeutung gewinnen mußte, und zwar geschieht sie zumeist auch in der Meyer eigenen Form des nord-südlichen, germanisch-romanischen Problems. Hatten die Kritischen Gänge, in denen ja von diesem Gegensatz nirgends förmlich die Rede war, allein durch den Geist, der sie erfüllte,

vorwiegend in der Richtung des humanistisch-ästhetischen Ideals auf Meyer eingewirkt, so zielt die Wirkung des Faustbuches wieder mehr auf die Festigung des reformatorisch-ethischen Prinzips ab, das ja auch in Meyers Werken der 80er Jahre immer mehr in den Vordergrund tritt.

Vischer nimmt Anstoß an Goethes — nach seiner Meinung — einseitig humanistisch-ästhetischer Haltung. „Das Verkommen des italienischen Volkes in seiner bloß ästhetischen Bildung, bis es nach Jahren sich aufraffte, hätte ihn (Goethe) belehren können, was aus den Völkern geworden wäre, wenn der große, grobe Riß durch Luthers rauhe Hand nicht dazwischen gefahren wäre... Goethe hat in dieser Einseitigkeit des Humanismus etwas Romanisches; die große Mehrheit der Gebildeten in Frankreich und Italien lebt ja nicht der geringsten Täuschung über die katholische Kirche, aber es ist kein Ernst, kein Wille da, sie in ihrem Kern zu bekämpfen, es fehlt an dem ethischen Haß, ohne den kein großes Übel hinweggeschafft wird"[105]). An anderer Stelle wird das ethische Prinzip für die Kunst, in Sonderheit für das Drama, geradezu gefordert: „Vom 2. Teil dieses 2. Aktes an durch den ganzen 3. hindurch bleiben wir nun stets im Humanistischen...; und zwar ohne jede ethische Beziehung wie das Drama sie verlangt"[106]).

Nicht allein in der Problemwelt, auch im Bereich der Form verurteilt Vischer dieses Überwiegen des humanistisch-ästhetischen Prinzips. Und hier ist es nun das Wort, das Vischer von der „Jungfrau von Orleans" sagt: „Zu schön! Viel schöner, wenn weniger schön"[107]), das Meyer so sehr gepackt hat und von dem er nicht los kommt. „Es ist das Programm einer protestantischen Kunst, das Wort protestantisch weit genommen", fügt er in dem Brief an Vischer noch hinzu. Hat sich der Dichter nicht vielleicht bei jenem Wort Vischers selbst gefragt, ob seine Kunst wahrhaft „protestantisch" sei, ob er nicht auch die Form zu sehr betone und sich damit der gleichen Sünde schuldig mache wie der „Zopf von Weimar" (Meyer an Vischer)? Jedenfalls lag diese Gefahr seiner Kunst nicht ganz fern; wenn er sie aber dennoch stets vermieden hat, so mag dieses Wort Vischers, das ihn nicht losließ, seinen Teil dazu beigetragen haben.

Auf Vischers Zusendung von „Altes und Neues", Band III, gibt Meyer dem Verfasser gegenüber seiner großen Freude darüber Ausdruck. Alles darin sei eigentümlich und wertvoll; zwei Stellen, die er bezeichnet, hätten ihn ganz besonders angezogen.

Die erste Stelle findet sich in dem Aufsatz „Philosophie und Naturwissenschaft“ und stellt die eindeutige Absage Vischers an die mechanistische Weltanschauung dar. Hier sind wir nun an dem Punkt angelangt, wo der stets fortschrittlich gesinnte Denker haltmacht und sich selbst von seinem Freund D. Fr. Strauß abwendet, dessen folgerichtige Fortführung seiner bisherigen Anschauungen zum platten Materialismus führte. Meyer mochte besonders darüber erfreut sein, daß er hier auch in weltanschaulich-philosophischer Hinsicht mit dem Mann einig gehen konnte, dessen ästhetische Anschauungen er so restlos teilte.

Die zweite von Meyer angeführte Stelle behandelt das Verhältnis des Dichters zu seinem Werk, das „Sich-Hineinversetzen“ des Dichters in fremde Sitten und Charaktere, das so weit gehe, daß er einen Bösewicht, einen Richard III., einen Macbeth schildere, als hätte er ihn in sich erlebt; das könne er nicht, wenn nicht in jeder Menschenseele die Möglichkeit, der Keim von allem Schlimmsten wie Besten liege. „Es ist volle Selbstentäußerung, aber in dem ganz herausgestellten Bilde spürt jeder eben das Selbst, das sich ganz hineingelegt und dann ganz herausgestellt hat“[108]). Es nimmt uns nicht wunder, daß Meyer gerade diese Erkenntnis für besonders wertvoll hielt, sagt er doch von seinem „Heiligen“: In ihm „ist in den verschiedensten Verkleidungen weit mehr von mir, meinen wahren Leiden und Leidenschaften als in meiner Lyrik“[109]).

Nachdem wir so die Schriften Vischers in ihrer allgemeinen Bedeutung für C. F. Meyer betrachtet haben, bleibt nunmehr noch die Aufgabe, ihren Einfluß auf einzelne bestimmte Werke des Dichters zu untersuchen, soweit uns ein solcher aus den Briefen Meyers bezeugt ist.

Wir nennen zunächst Meyers „Erstling“, den Hutten; über ihn schreibt der Dichter an Vischer[110]): „Ihr Einfluß darauf ist sichtbar.“ Da dieser Ausspruch im Anschluß an die Übersendung der stark umgearbeiteten 3. Auflage von 1882 geschieht, könnte man annehmen, er bezöge sich nur auf diese zweite Fassung der Hutten-Dichtung. Dem ist jedoch nicht so: Die Motive und Elemente, die wir auf Vischers Einfluß zurückführen können, finden sich sämtlich schon in der 1. Fassung von 1871. Sie erfahren in der zweiten Fassung nur eine gewisse formale Verstärkung.

Die Schrift Vischers, die für die Hutten-Dichtung Meyers Bedeutung erlangt hat, ist der Aufsatz „Friedrich Strauß als Biograph“, erschienen in den Kritischen Gängen von 1861. Ferner kommen noch die Aufsätze

über Herwegh (1844) und „Zum 2. Teil von Goethes Faust" (1861) in Betracht. Der Strauß-Aufsatz ist eine Besprechung der großen zweibändigen Hutten-Biographie von David Friedrich Strauß aus den Jahren 1858 bis 1860. Harry Maync hat die Vermutung geäußert[111]), daß die Anregung zur Hutten-Dichtung C. F. Meyers überhaupt auf die Lektüre dieses Aufsatzes zurückgehe; Straußens Darstellung von Huttens Aufenthalt auf der Ufenau, vom Wesen des Erasmus und des Paracelsus, von den „Epistolae obscurorum virorum" und manchen anderen Ereignissen und Erscheinungen habe offensichtlich die Meyersche beeinflußt; der Gedanke der Einführung des hl. Ignatius von Loyola dürfte nach Maync auf die Erwähnung des Spaniers im Vorwort zu Straußens Übersetzung des „Gesprächbüchleins" (1860) zurückgehen.

Diese Vermutungen Mayncs können wir nur unterstreichen. Es ist wohl kaum zweifelhaft, daß Meyer die Hutten-Biographie von Strauß als Quelle gedient hat; denn alle anderen damals vorliegenden Lebensbeschreibungen des Ritters waren veraltet und kaum brauchbar. Zudem ist ja der Dichter durch die außerordentlich günstige Besprechung, die dieses Werk durch Vischer gefunden, ganz besonders darauf hingewiesen worden. Außer den oben genannten übereinstimmenden Zügen sind vor allem noch die Schilderung von Huttens Hausrat und die Darstellung des Vetters Hans hervorzuheben. Von Ignatius von Loyola sagt Strauß in dem genannten Vorwort, er, Strauß, würde seinen Helden, wenn er heute wieder käme, auf seinen Zeitgenossen Loyola aufmerksam machen, dem allein die Wiedererstarkung der römischen Kirche zuzuschreiben sei. Dadurch wurde der Gedanke einer Begegnung der beiden besonders nahe gelegt, und das Auge des Dichters mußte auch sofort das ungeheuer Reizvolle einer solchen Begegnung erkennen.

Der Strauß-Aufsatz war indes für Meyer weit mehr als ein bloßer Quellenhinweis, den er ja schließlich auch von anderer Seite her bekommen konnte: Vielmehr wurde die Quelle durch diesen Aufsatz Vischers — und hierin sehen wir seine eigentliche Bedeutung — erst recht fruchtbar gemacht; denn Strauß gibt reine Historie und enthält sich zumeist des Urteils. Erst Vischer wertet die Tatsachen subjektiv, wägt sie gegeneinander ab und hebt mit Nachdruck das hervor, was ihm als das Wesentliche und Eigenartige an der Gestalt Huttens erscheint. In diesen Ausführungen über das Wesen Huttens scheinen es mir vor allem 3 Gesichtspunkte zu sein, die für Meyers Helden von Bedeutung wurden:

der feurige Kampfgeist des Ritters, seine ausgesprochen nationale Haltung und seine Entwicklung vom Humanisten zum Vorkämpfer der Reformation.

Eindringlich schildert Vischer Huttens wildes, stürmisches Wesen[112]): „Hutten ist eine durchaus leidenschaftliche, ungestüme Natur, ungeduldig, unvorsichtig, stets gereizt und reizend, schneidend, jagend, stürmend ein Mensch wie lauter Feuer." Und ähnlich hat er ihn in der Vorrede zu dem Aufsatz „Die Literatur über Goethes Faust" gezeichnet, wo er von Faust sagt[113]): „Seinem Enthusiasmus müßte der Dichter die Züge des Feuergeistes jener Zeit, dessen Schwert die Rede und dessen Rede ein Schwert war, des Ulrich von Hutten, leihen." Vergleichen wir damit die Verse im LXV. Gesang „Die Traube":

„Und der Verständ'ge merkt des Bildes Sinn,
Daß ich die Edeltraube selber bin,
Die heut gekeltert wird und morgen kreist
In Deutschlands Adern als ein Feuergeist."

Oder die Verse des III. Gesangs „Huttens Hausrat":

„Mein ganzes knappes Hausgerät ist hier,
Mit Schwert und Feder half und riet ich mir.
In einer schwertgewohnten Hand begehrt
Die Feder ihre Fehde, wie das Schwert.
Erst flog sie wie der Pfeil in Feindes Heer,
Doch meine Feder wuchs und ward zum Speer!"

Ein eigener Gesang ist „Der wilde Hutten" überschrieben (LXVII); aber — und das ist ja sehr bezeichnend für unseren Dichter — diese Wildheit gehört der Vergangenheit an, der Dichter zeichnet den leidenden und darum friedlichen Hutten:

„So heiter glaubt ich nicht davonzuziehn,
Der wilde Hutten fährt in Frieden hin."

Des weiteren hebt Vischer die ausgesprochen nationale Denk- und Handlungsweise Huttens hervor; dies hat freilich schon vor ihm Ranke getan, mit dessen Geschichte der Reformation sich der Dichter nach Betsys Bericht[114]) gerade zur Zeit der Entstehung des Hutten sehr viel beschäftigte. Doch hat es der große Historiker nicht mit der Schärfe und Deutlichkeit ausgesprochen wie Vischer, der sagt[115]): „In voller Kraft und

Schöne ist der nationale Gedanke, wie vorher nirgends, in diesem Hutten da, und das edle, mannhafte, treue deutsche Herz muß uns vor allem schon darum teuer sein. So begreift er ganz den absolut unnationalen Charakter des Ultramontanismus."

Der nationale Charakter von Meyers Hutten ist zu offensichtlich, als daß wir noch näher auf ihn einzugehen brauchen; wir erinnern nur an die Gesänge „Romfahrt", „Deutsche Libertät", „Der Schmied" u. a. m.

Endlich ist Vischers Betonung der Tatsache, daß Hutten aus einem Humanisten ein Vorkämpfer der Reformation geworden sei, sicher nicht ohne Eindruck auf den Dichter geblieben. Vischer hebt u. a. das völlige Zurücktreten der humanistischen Interessen beim Aufenthalt Huttens in Rom hervor[116]): „Von seiner Reise nach Rom bringt er keinen Eindruck zurück als den Abscheu über die kirchlichen und sittlichen Zustände. Es ist, als hätte er von der damaligen Kunstblüte Roms gar nichts gesehen." Und weiter unten fährt er fort: „Wohl uns also, daß unsere Vorfahren überhaupt gar die Versuchung nicht kannten, gegen das ethisch Überlebte sich ästhetisch zu verblenden, ... daß der schöne Schein sie nicht bestechen, daß der Glanz der bella donna sie nicht blenden konnte." Der Hutten Meyers aber läßt sich auch nicht blenden:

„Sag ich es kurz und klassisch, was ich sah
Am Tiberstrom? Cloaca maxima!
Mich freute Tempel nicht, noch Monument.
Mein Volk verachtet sehn! Das würgt und brennt!"

Und dies ist geschrieben wenige Jahre nach Meyers eigener Romfahrt und nach seiner tiefen Bewunderung der ewigen Stadt! Hier mußte also der Dichter genau der gleichen Versuchung widerstehen wie sein Held; und er hat widerstanden, er hat hier nicht nur formal, sondern auch inhaltlich wahrhaft „protestantische" Kunst geschaffen.

In dem Brief Meyers an Vischer vom 27. 5. 1882 findet sich jene schon in der Einleitung von uns angeführte Stelle: „Auch die Lyrischen Gänge beschäftigen mich täglich, um so mehr als ich eben daran bin, meine Lyrica zu sammeln." Dieser Ausspruch Meyers legt die Möglichkeit eines Einflusses der Lyrischen Gänge auf Meyers Gedichtsammlung von 1882 zweifellos sehr nahe, zumal Meyer schon zuvor einen ganzen Brief allein der Betrachtung dieser Lyrischen Gänge gewidmet hatte und ab-

schließend zu dem Urteil gekommen war: „Etwas Neues und durchaus Eigenes, das auf verwandte Naturen kräftigend und reizend wirkt...“ Wenn wir uns indes Vischers Gedichtsammlung daraufhin ansehen, so stellt sie sich uns grundsätzlich als das gerade Gegenstück der Meyerschen dar: Die Sammlung Vischers im wesentlichen chronologisch geordnet, ohne Rücksicht auf künstlerisch-ästhetische Gesichtspunkte, die Sammlung Meyers dagegen ein bewußtes Kunstwerk ohne Rücksicht auf die chronologische Ordnung[117]). Im großen gesehen konnte also höchstens ein negativer Einfluß von Vischers Lyrischen Gängen ausgegangen sein, indem Meyer durch deren Lektüre in seiner Absicht bestärkt wurde, seine Gedichte nicht chronologisch zu ordnen, da sonst allzu verschiedene Themen und Motive beziehungslos nebeneinander stünden, wie es in Vischers Sammlung zumeist der Fall ist.

Im einzelnen mag diese Sammlung den Dichter aber auch in positivem Sinn beeindruckt haben. In einigen wenigen Fällen schließen sich tatsächlich verschiedene Gedichte Vischers innerlich zu einer Gruppe zusammen. So bilden z. B. die Gedichte „Das Kätzlein“, „Der erste Schnee“, „Ein Gast“ und „Glaube“ eine einheitliche Gruppe, die innerlich verknüpft ist durch das Motiv der Liebe; und zwar finden wir hier eine Steigerung dieses Motivs und eine Kontrastierung, die, wenn auch sehr entfernt, an Meyers kunstvolle Anordnung erinnert und die ihm jedenfalls bei seinem gründlichen Studium nicht entgangen ist. Das erste der genannten Gedichte, „Das Kätzlein“, schlägt das Grundmotiv humorvoll an: Der Anblick des Kätzleins der Geliebten gibt dem jungen Ritter Anlaß zu der Betrachtung, wie schön es doch dieses Kätzlein habe, das ständig in der Nähe der Geliebten sein dürfe, und er wünscht, selbst in der Haut des Tierchens zu stecken. „Der erste Schnee“, ein Gedicht, das Meyer zu den schönsten zählt, ist ernst im Grundton und behandelt das Motiv der Liebe in ihren hauptsächlichsten Erscheinungsformen als Familien-, Freundes- und als erste Jugendliebe, „der ersten Liebe selig Traumgesicht“. Das dritte Gedicht unserer Reihe, „Ein Gast“, handelt ausschließlich von der Liebe zum Mädchen und ist noch um ein gut Teil ernster durch die Einführung jenes „ungebetenen Gastes“, der Reue, die sich so gut auf Treue reimt. Ausgesprochen düstere Stimmung erfüllt das letzte Gedicht „Glaube“, in dem ein ungetreuer Liebhaber seine Geliebte ermordet, um nicht durch das Bekanntwerden seiner Untreue zuerst die Seele der Geliebten zu töten. So steigert sich diese Reihe vom

heiteren Anfang zum düsteren Ende, „weil stets auf Erden mit Leid die Freude schließen muß“, wie es im dritten Gedicht heißt.

Es ließen sich noch einige derartige Gruppen innerlich zusammengehöriger Gedichte in der Sammlung Vischers anführen; wir nennen nur noch die Reihe, die Vischer „Hinaus“ überschrieben hat und die gleich der Meyerschen Gruppe „Reise“ italienische Reisebilder zum Inhalt hat. Beide Gruppen werden überdies eingeleitet mit dem gleichen ungestümen Weckruf an die Seele, sich aufzumachen aus dem nordischen Winterschlaf und dem Land der Sonne entgegenzueilen.

Endlich ist auch von einem Brief Vischers an Meyer eine positive Wirkung auf ein Werk Meyers ausgegangen. Es ist jener zweite Brief, der die Kritik der „Hochzeit des Mönchs“ enthält, wobei gesagt wird, die Novelle läge vielleicht an der Grenze, wo eine zu bemühende Kunst anfinge. In seiner Antwort hierauf schreibt nun Meyer: „Ich wollte für Ihren mir anläßlich des Mönchs gegebenen Rat, nicht zu raffinieren, nicht danken, bevor ich ihn befolgt hätte. Nun habe ich es getan in meiner eben beendigten Novelle: „Die Richterin“. Hier ist ein ganz einfaches Geschehen. Dagegen fürchte ich, ein allzu schweres Thema behandelt zu haben (Gewissen, Gerechtigkeit).“

In der Tat hat Meyer in der „Richterin“ wie auch in den letzten beiden Novellen „Die Versuchung des Pescara“ und „Angela Borgia“ von einer Rahmenerzählung abgesehen. Die überaus kunstvolle Verschlingung von Rahmen- und Binnenerzählung in der „Hochzeit des Mönchs“ hat Meyer selbst als ein „non plus ultra“ empfunden; sie erscheine raffiniert und strenge zu sehr an, schreibt er wenige Tage nach Empfang jenes Vischer-Briefes an seinen Verleger Haessel[118]). Dafür ist Meyer freilich auf der anderen Seite in der Darstellung und Entwicklung des Psychologischen in der „Richterin“ „raffiniert“ und fast virtuosenhaft zu Werke gegangen.

Wir haben zum Schluß dieses Kapitels uns noch mit der Frage einer Einflußnahme Vischers auf Meyers Anschauungen vom Drama zu befassen. Hans Corrodi hat hier in seinem Buch über „C. F. Meyer und sein Verhältnis zum Drama“ die Vermutung geäußert, daß Vischers streng dogmatische Auffassung vom Drama und Durchführung des Begriffs der tragischen Schuld für C. F. Meyers Auffassung vom Drama von Bedeutung gewesen sei[119]). Er weist hier hin auf die §§ 130—139

der Ästhetik und auf Meyers Rezensionen von Dramen Hermann Linggs und Felix Dahns, in denen stets die tragische Schuld aufgesucht werde. Die gänzlich philosophisch-abstrakten Sätze dieser Paragraphen, die ja dem allgemeinen Teil „Die Metaphysik des Schönen" angehören und vom Drama überhaupt erst in zweiter Linie handeln, enthalten indes mit Ausnahme der Lehre vom Zufall, die für Meyer keinerlei Bedeutung gewann, keine eigentlich Vischerschen Gedankengänge. Was hier insbesondere von der tragischen Schuld gesagt ist, konnte Meyer in anschaulicherer Form auch an anderem Orte finden, zumal dieser Begriff der Schul-Poetik jener Zeit durchaus geläufig ist.

Viel eher scheint mir ein Einfluß von Seiten jener Paragraphen möglich, die vom Drama als solchem handeln und in denen das Drama als die höchste poetische, weil objektivste Form gepriesen wird. „Man sieht keinen Dichter", heißt es in der Anmerkung zu § 896, „sein Subjekt ist verschwunden, aber es ist im Werke ganz da... Es ist von zwei Seiten die reine Einheit des Subjekts und Objekts: Blickt man auf die subjektive Seite, so sieht man den Dichter, der, wenn er ganz sich gibt, die Welt gibt; blickt man auf die objektive, so sieht man die Welt, die eine ganze und reine Entäußerung des dichterischen Subjekts ist. Von keinem Werke der Kunst gilt daher so ganz und absolut, was für alle Kunst in den angeführten Paragraphen als Forderung aufgestellt ist; keines steht so ganz auf eigenen Füßen, rein abgelöst vom Künstler wie ein Naturwerk, eine selbständige Welt, ein Planet, der sich um sich selber dreht, und ist zugleich der Objekt gewordene Geist des Künstlersubjekts".

Wenn C. F. Meyer sich immer wieder in der dramatischen Kunst versuchte, wenn er seine bedeutendsten Werke, den „Jenatsch" und den „Heiligen" ursprünglich dramatisch entwarf und wenn ihm bis zuletzt die Vollendung eines Hohenstaufen-Dramas höchster Wunsch blieb, so war es nicht zuletzt eben diese Anschauung vom Drama als der objektivsten Gattung der Poesie, als einer scheinbar selbständigen, vom Künstler losgelösten Welt, die ihn dazu trieb. Hier war er ja dann dem am nächsten, was ihm als Ideal vorschwebte: Poesie in Plastik umzusetzen. Aber gerade diese Gattung der Poesie blieb ihm versagt. Dafür wurde er freilich in der Lyrik und in der Epik zum unerreichten Meister der plastischen Form.

So konnte er wohl zu den Kindern seiner Muse die gleichen Worte sprechen wie Michelangelo zu seinen Statuen:

> Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
> Ihr meine Kinder, ohne Leid!
> So sieht der frei gewordne Geist
> Des Lebens überwundne Qual.

III.

Wir sind damit am Ende unserer Betrachtung über die Bedeutung Vischers für jenen Dichter angelangt, auf den der große Ästhetiker wohl am tiefsten und nachhaltigsten eingewirkt hat, und wir müssen zugeben, daß es nicht zu viel gesagt ist, wenn Vischers Bedeutung für C. F. Meyer mit der Bedeutung Kants für Schiller oder der Bedeutung Feuerbachs für Keller verglichen wird, sofern wir uns nur dessen bewußt bleiben, daß die Einwirkung nicht auf weltanschaulich-philosophischem, sondern vorwiegend auf künstlerisch-ästhetischem Gebiet zu suchen ist. Hier ist sie aber auch eine umfassende und tiefgreifende, und zwar erstreckt sie sich hier nicht nur auf das Grundsätzliche, sondern geht bis zur Einflußnahme auf das einzelne Werk. Vischers Forderungen an die moderne Kunst waren für Meyer **das** Ideal, darnach er strebte.

So ist es nur zu bedauern, daß Vischer die in der Keller-Studie geäußerte Absicht nicht ausgeführt hat, eine Würdigung des Meyerschen Gesamtwerkes vorzunehmen. Er hätte darin bekennen müssen, daß Meyer der Erfüllung seiner eigenen Forderungen in Form **und** Gehalt sehr nahe kam: in der Form; denn Meyers Kunst stellte jene Synthese von Idealismus und Realismus dar, die Vischer forderte. Im Gehalt; denn Meyer war ein „politischer" Dichter: politisch wegen seiner historischen Stoffe, politisch aber auch deswegen, weil nach Betsys Worten „das Feuer, das endlich die spröden Metalle, die sein Inneres barg, zum Glühen und in Fluß brachte, die großen historischen Ereignisse waren, die er selbst miterlebte, wenn auch als ein Tatenloser: die Gründung oder vielmehr die Auferstehung des deutschen Kaiserreiches und noch vorher die nationale Erhebung Italiens, seine Einigung unter dem italienischen Königshaus. Auf diese großen Begebenheiten, deren Wurzeln und Vorzeichen ihn seit seiner Jugendzeit beschäftigt hatten, sind die Grundzüge der allermeisten seiner Novellen und viele seiner poetischen Erzählungen zurückzuführen"[120]).

Diese enge Zusammengehörigkeit von Dichter und Ästhetiker wird noch verstärkt durch einen weiteren gemeinsamen Grundzug ihres Geistes, durch den Kampf um das nord-südliche, das germanisch-romanische Problem. In diesem echt deutschen Problem gipfelt schließlich die Geistesverwandtschaft beider Männer und auch die Lösung ist bei beiden die gleiche: So gewaltig auch oft die Macht und die Leidenschaft erscheint, mit der sie zum Süden und zur Antike hingezogen werden, so stehen doch beide unerschütterlich fest auf ihrer deutschen Heimaterde.

Letztes Kapitel.

Friedrich Theodor Vischers Beziehungen zu anderen Dichtern seiner Zeit.

Eduard Mörike, Friedrich Hebbel, Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer sind die Dichter, für die Friedrich Theodor Vischer durch seine Persönlichkeit oder durch sein Werk Bedeutung gewonnen hat, für jeden von ihnen in verschiedener Weise:

Dem Jugendfreund und Landsmann stand er wohl menschlich am nächsten, der völlig abgeschlossenen und von vornherein festliegenden Welt seiner Dichtung vermochte der Kritiker jedoch nichts zu geben, so sehr er auch eine Erweiterung dieser Welt gewünscht hätte. Um so größer ist darum sein Verdienst um die Würdigung des Werkes Eduard Mörikes.

Hebbel kannte er persönlich überhaupt nicht; ein Aufsatz des Kritikers aber befruchtete eines der großartigsten Werke des Dramatikers, ja schuf sogar die Voraussetzung für den eigentlichen Wert dieses Werkes.

Für Gottfried Keller war Vischer Freund und literarischer Ratgeber zugleich. Dagegen tritt im Verhältnis Vischers zu C. F. Meyer das persönliche Moment wieder stark zurück; dafür erreicht hier die Einwirkung auf die menschliche und künstlerische Entwicklung des Dichters ihr größtes Ausmaß.

Vischer hat nun freilich auch zu anderen Dichtern seiner Zeit Beziehungen gepflogen; doch blieben sie in ihrem gegenseitigen menschlichen wie künstlerischen Gewinn weit hinter den Beziehungen zu den genannten Dichtern zurück.

So stand Vischer mit Paul H e y s e kurze Zeit in brieflichem Verkehr. Heyse wandte sich im Oktober 1857 [1]) an Vischer mit der Bitte, an dem von ihm herausgegebenen Kunst- und Literaturblatt mitzuarbeiten. Im Anschluß hieran schrieben sich beide einige Briefe über den von Vischer zu leistenden Beitrag für Heyses Zeitschrift. Man einigte sich schließlich auf jene Besprechung von David Friedrich Strauß' Hutten, die wir schon vom vorigen Kapitel her kennen. Heyse benützte die auf diese Weise erworbene Bekanntschaft des Kritikers, um ihm zwei seiner Werke, „Romulus" und „Elisabeth Charlotte" zur Beurteilung zu übersenden. Bei-

den Werken zollt Vischer schier uneingeschränkte Anerkennung und meint, daß dem Dichter etwas vom bildenden Künstler innewohne.

Dieses Urteil wiederholt er noch einmal öffentlich in einer kurzen Besprechung Paul Heyses in dem Aufsatz „Eine Reise", wo ihm eine Unterbrechung dieser Reise in München und ein Gespräch mit dem Dichter hierzu Anlaß gibt. Im Mittelpunkt dieser Besprechung steht das Drama „Elisabeth Charlotte". Vischer sagt hierüber: „Er (Heyse) hat mit diesem Wurf die Ungerechten geschlagen, die ihn als ein umhertastendes bloßes Formtalent beurteilt haben." Freilich räumt er ein, daß bei Heyse die Feinheit des Formgefühls größer sei als die Macht des Impulses, und am Schluß seiner Ausführungen über Heyses Drama bemängelt er, der König (Ludwig XIV.) stehe am Ende zu glänzend, Elisabeth Charlotte zu untergeordnet da, sie nehme die Befreiung der Pfalz und Deutschland in ihr den Ryswicker Frieden als eine Gnade an. „In der Tat leidet darunter auch das Pathos deutscher Ehre, das diesem Drama doch einmal wesentlich ist." Demgegenüber schlägt Vischer als Lösung des Dramas vor: „Der also innerlich gebrochene König gebe zu erkennen, wie nun das Bild jener deutschen Frau als sein leibhaftes Gewissen neben ihm steht... Er trete am Schluß nicht noch einmal als Gnade spendender Gott, sondern Elisabeth Charlotte trete als wahre Hauptperson, als der Genius auf, dessen Anblick ihm zum inneren Gericht wird, und in dieser Stimmung verkündige er den Frieden von Ryswick."

Noch einmal sehen wir hier deutlich den nationalen Standpunkt, den Vischer in allen Fragen der Dichtung und Kunst als obersten Grundsatz vertreten hat.

Verwunderlich mag es uns erscheinen, daß Vischer zu Theodor S t o r m keinerlei Beziehungen unterhielt, zumal er hier doch durch Mörike die Möglichkeit gehabt hätte, ein Verhältnis anzubahnen. Storm hat jedenfalls am Werke Vischers stets großen Anteil genommen. So schreibt er im Oktober 1854 an Mörike, er habe die zweite Novelle von Treuburg — diesen Namen hatte Vischer in seinen dichterischen Jugendwerken angenommen — mit besonderem Interesse gelesen, und fragt, wo der Verfasser sonst in der Literatur stecke[2]). In einem anderen Briefe teilt er Mörike mit, er habe sich Vischers Kritische Gänge gekauft wegen der Abhandlung über den „Nolten". Darüber schreibt er dann im November 1854: „Den Vischerschen Artikel über den Nolten habe ich gestern meiner

Frau vorgelesen; er ist vortrefflich, aber der Heysesche, der vielleicht den Dichter noch mehr reproduziert, tritt ihm würdig zur Seite. Daß eine Jean Paulsche Figur Ihren Larkens an Tiefe übertreffen soll, kann ich Vischer indes nicht verzeihen"[3]). Für Storms Wesen sehr bezeichnend ist eine Bemerkung, die er im Anschluß an die Lektüre von Vischers Aufsatz „Dr. Strauß und die Württemberger" macht[4]): „Ich habe, seit ich das Letzte schrieb, mich gar oft gefragt: Weshalb bist du nach Preußen, weshalb nicht nach Schwaben gekommen? Ich habe Vischers Aufsatz „Strauß und die Wirtemberger" gelesen, worin er die Süddeutschen und die Norddeutschen (er meint freilich eigentlich die Berliner) einander gegenübergestellt, und mich durchweg den ersteren viel verwandter gefühlt als seinen Norddeutschen, unter denen ich seit Jahr und Tag nun lebe."

Vom schwäbischen Dichterkreis waren Vischer außer Mörike Karl Mayer, Justinus Kerner, Ludwig Uhland, Gustav Schwab, Gustav Pfizer und Hermann Kurz persönlich bekannt. Ein irgendwie fruchtbringendes menschliches oder literarisches Verhältnis hat sich indes aus diesen Bekanntschaften nicht entwickelt. Mit Hermann Kurz hat sich der Kritiker überdies schon früh derart überworfen, daß die beiden sich nie mehr näher getreten sind[5]). Deutlich kommt die Abneigung, die Kurz Vischer gegenüber hegt, in seinem Briefwechsel mit Mörike zum Ausdruck. Er sagt hier einmal von Vischer, es liege ihm alles „glatt auf der rationalistischen Hand"[6]), und ein andermal mit Beziehung auf Vischer und Gervinus: „Die Herren wissen gar nicht, was Phantasie ist... Als ein Dichter wirst Du bei günstigem Stoff ein gutes Drama schreiben, aber die dramatische Welt ist schwerlich die Deinige"[7]). Mit der letzten Bemerkung hat Kurz gegenüber der Forderung Vischers nach einem Drama Mörikes zweifellos recht; doch ist auch deutlich die feindselige Einstellung gegen Vischer überhaupt zu erkennen.

Was bedeutet indes dieser eine ganz persönlich gelagerte Streitfall gegenüber der Fülle von Anregungen, Förderungen und öffentlichen Anerkennungen, die der Ästhetiker gerade den größten Dichtern jener Zeit hat zuteil werden lassen! Ihm genügte es nicht, sich mit der deutschen Dichtung nur historisch zu befassen: Er mußte auch mit der lebendigen Dichtung seiner Zeit die Verbindung aufnehmen und in ihre Entwicklung fördernd eingreifen. Er war stets bestrebt, mit seiner Wissenschaft mitten im Leben zu stehen, seine wissenschaftlichen Erkenntnisse aus dem

Leben von Dichtung und Kunst zu schöpfen und dieses Leben wiederum durch seine gewonnenen Erkenntnisse zu befruchten. Dabei wandte er in sicherem Instinkt seine Aufmerksamkeit stets nur der wahrhaft völkischen Dichtung jener Tage zu. Denn der ideelle Ausgangs- und Endpunkt seines Denkens und Schaffens war das Volk und seine Kultur.

So konnte Gottfried Keller am 80. Geburtstag Vischers ihn mit Recht preisen als den „großen Repententen deutscher Nation für alles Schöne und Gute, Rechte und Wahre."

Anmerkungen.

Zum 1. Kapitel:

1) Volkelt, a. a. O., S. 328.
2) Vischer, KrG (= Krit. Gänge), Bd. 1 S. 6 f.
3) Mörike-Vischer, Briefw., S. 130.
4) Mörike-Vischer, Briefw., S. 178.
5) Volkelt, a. a. O., S. 316.
6) Vischer, Altes und Neues, 3. H. S. 297.
7) Mörike-Vischer, Briefw. S. 102.
8) Vischer, KrG, Bd. 2, S. 63.
9) Vischer, KrG, Bd. 2, S. 66 f.
10) zit. bei Heyfelder, a. a. O., S. 63.
11) Glockner, Fr. Th. Vischer, S. 121; Volkelt, a. a. O. S. 314 und 326.
12) Mörike-Vischer, Briefw., S. 182.
13) Vischer, Auch Einer, II, S. 113.
14) Mörike-Vischer, Briefw., S. 147 f.
15) Vischer, A. E. II, S. 113.
16) Vischer, KrG. Bd. 1, S. 31.
17) Vischer, KrG. Bd. 1, S. 30.
18) Vgl. Heyfelder, a. a. O. S. 85.
19) Vischer, A. E. II, S. 327.
20) Vischer, Altes und Neues, 3. H., S. 300.

Zum 2. Kapitel:

1) Vischer, A. und N., 3. H., S. 294.
2) MV, (= Mörike-Vischer, Briefw.), S. 22.
3) MV, S. 102.
4) MV, S. 176.
5) MV, S. 148.
6) Vischer, KrG., Bd. 2, S. 1—20.
7) Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. IV. Bd., S. 231.
8) Reinhardt, a. a. O., S. 63.
9) Bachert Ruth, Mörikes Maler Nolten.
10) Bachert Ruth, Mörikes Maler Nolten. S. 42.
11) Ilgenstein, a. a. O. S. 53.
12) Reinhardt, a. a. O. S. 33.
13) Reinhardt, a. a. O. S. 33.
14) Mörike, Werke II, S. 291.
15) Mörike, Werke II, S. 31.
16) Mörike, Werke II, S. 33.
17) Bachert, a. a. O. S. 14.
18) Bachert, a. a. O. S. 23.
19) Bachert, a. a. O. S. 20 f.; Reinhardt, a. a. O. S. 73 u. a.
20) MV, S. 11.
21) Reinhardt, a. a. O. S. 78.
22) Reinhardt, a. a. O. S. 68.

23) Reinhardt, a. a. O. S. 102. Vgl. ferner Bachert, a. a. O. S. 9 ff.; Völk, a. a. O., S. 44 ff.
24) Theodor Storm, Ges. Werke, Bd. 8, S. 34.
25) Karl Fischer, a. a. O. S. 152.
26) Mayne, a. a. O. S. 154. Ferner Mörike, Werke II, S. 8.
27) Krauß, Südd. Monatsh. 1. Jhg., Bd. 1, S. 420.
28) MV, S 83.
29) Mörike, Briefe, I, S. 229.
30) Vgl. Klaibers Vorwort zu seiner Nolten-Ausgabe, wo er betont, daß Mörike nicht die Absicht gehabt habe, den Schluß zu ändern.
31) Bachert, a. a. O. S. 55.
32) Völk, a. a. O. S. 57.
33) Mayne, a. a. O. S. 141. Vgl. ferner Bachert, a. a. O. S. 36 und 62; Reinhardt, a. a. O. S. 102 u. a. m.
34) Die erwähnte Kritik Schwabs, die sechs Jahre vor der Vischers erschien, sowie eine Rezension des Romans durch Menzel im Literaturblatt von 1832 sind wissenschaftlich bedeutungslos.
35) Vischer, KrG. Bd. 2, S. 20—49.
36) Mayne, a. a. O. S. 236 f.
37) Heilmann, a. a. O. S. 12 ff.
38) Märtens, a. a. O. S. 183.
39) Vgl. Vetter, a. a. O. S. 71 ff.
40) Vgl. Ilgenstein, a. a. O. S. 70 f.
41) Märtens, a. a. O. S. 71.
42) MV., S. 181.
43) Reinhardt, a. a. O. S. 58 f. Vgl. ferner Adrian, a. a. O. S. 54; Bachert, a. a. O. S. 66; Mayne, a. a. O. S. 239.
44) MV., S. 304.
45) MV., S. 309.
46) MV., S. 2 ff.
47) MV., S. 9 ff.
48) MV., S. 14 ff.
49) MV., S. 48 ff.
50) MV., S. 15.
51) Mörike, Werke II, S. 224.
52) Mörike, Werke II, S. 192.
53) MV., S. 37. An Vischer hatte Mörike im Winter 1830 nur den 1. Teil gesandt. (MV., S. 53.)
54) Mörike ,Werke II, S. 231 f., bezw. S. 248.
55) Mörike, Werke II, S. 180.
56) Mörike, Werke II, S. 351 ff.
57) Völk, a. a. O., S. 61.
58) Ich habe mich in der Frage der Einflußnahme Vischers auf Mörike an den Leiter des Schiller-Nationalmuseums zu Marbach gewandt; doch gibt der Mörike-Nachlaß hierüber keinen Aufschluß.
59) Bachert, a. a. O. S. 69.
60) MV., S. 64.

Zum 3. Kapitel:

1) Hebbel, Briefe VI, S. 138.
2) Hebbel, Briefe VII, S. 181.
3) Vischer, KrG. Bd. 2, S. 451.
4) Hebbel, Briefe VII, S. 160. Vgl. ferner IV, S. 53 und 66, VI, S. 73, VII, S. 217, Tageb. III, S. 241 f. und 287.
5) Hebbel, Briefe III, S. 259.

6) Weder im Schiller-Nationalmuseum zu Marbach noch in der Universitätsbibliothek zu Tübingen noch im Hebbel-Nachlaß finden sich Briefe Vischers an Hebbel.
7) Hebbel, Br. VII, S. 211; IV, S. 219.
8) Vgl. Hebbel, Werke I, S. XII ff.; Georgy, a. a. O. S. 26 ff. und 44.
9) Hebbel, Br. IV, S. 152.
10) Beer, a. a. O. S. 21 f.
11) Vgl. Dosenheimer, a. a. O. S. 40.
12) Lahnstein, a. a. O. S. 73.
13) Georgy, a. a. O. S. 75 f.
14) Hebbel, Werke II, S. XV f.
15) Georgy, a. a. O. S. 143 ff.
16) Scheunert, a. a. O. S. 111 ff.
17) Scheunert, a. a. O. S. 118.
18) Hebbel, Werke II, S. XVIII; Georgy, a. a. O. S. 146.
18a) Bamberg, a. a. O. S. 149.
19) Beer, a. a. O. S. 54; Scheunert, a. a. O. S. 132 u. a. m.
20) Hebbel, Vermischte Schriften III, S. 62.
21) Hebbel, Vermischte Schriften III, S. 43.
22) In diese Richtung fällt es, wenn Scheunert (a. a. O. S. 121 f.) in der Verhaftung Karls einen „Angriff der bestehenden gegen die sich erhebende, neue Potenz" sieht.
23) Wagner, a. a. O. S. 501 ff.
24) Dosenheimer, a. a. O. S. 55.
25) Vgl. Beer a. a. O. S. 21 f.
26) Vischer, KrG. II, S. 451.
27) Georgy, a. a. O. S. 396.
28) Georgy, a. a. O. S. 393.
29) Hebbel, Werke IV, Die Nibelungen, Vers 1193 ff.
30) Georgy, a. a. O. S. 398.
31) Schmidt, a. a. O. S. 55 ff.
32) Hebbel, Briefw., hg. v. Bamberg, II, S. 68.
33) Hebbel, Briefw., hg. v. Bamberg, II, S. 391.
34) Periam, a. a. O.
35) Schmidt, a. a. O. S. 42.
36) Dosenheimer, a. a. O. S. 102.
37) Hebbel, Briefw. hg. v. Bamberg, II, S. 290.
38) Georgy, a. a. O. S. 401.
39) Hebbel, Werke IV, S. XXXI.
40) Periam, a. a. O. S. 172.
41) Hebbel, Werke IV, S. XXXII.
42) Hebbel, Werke IV, S. XXXIII.

Zum 4. Kapitel:

1) BE. II, S. 215 f.
2) BE. II, S. 396 f.
3) DD. 9, S. 181.
4) Keller, Nachgel. Schriften, S. 194 f.
5) Vischer, KrG. VI, S. 495.
6) BE. III, S. 7.
7) Bae. III, S. 11.
8) Nachgel. Schriften, S. 193 ff.
9) DD. 10, S. 178.
10) BE. III, S. 515.
11) Keller, Nachgel. Schriften, S. 194 ff.
12) DD. 9, S. 232.

13) DD. 9, S. 183.
14) DD. 9, S. 232.
15) 1881 wieder abgedruckt in Altes und Neues II, S. 135.
16) 1. F. I, S. 446 f.
17) BE. III, S. 114 f.
18) DD. 9, S. 307.
19) DD. 10, S. 27 ff.
20) BE. III, S. 128.
21) BE. III, S. 111.
22) BE. II, S. 368 f.
23) BE. III, S. 181.
24) Vgl. KrG. VI, S. 243, dazu 1. F. II, S. 454 und 477; KW. II, S. 459 ff. und 424.
25) 1. F. II, S. 505; KW. II, S. 410.
26) Bae. II, S. 281.
27) 1. F, I, S. 438 ff. (bes. S. 444); KW. 1, S. 324 ff. (bes. S. 328.
28) DD. 9, S. 182.
29) DD. 9, S. 183.
30) DD. 9, S. 232.
31) Unveröffentlicht; zit. bei Ibach, a. a. O. S. 13.
32) BE. III, S. 88 ff.
33) BE. III, S. 44.

Zum 5. Kapitel:

1) Meyer-Rodenberg, Briefw., S. 167.
2) Frey, a. a. O. S. 173.
3) Mayne, a. a. O. S. 38.
4) Briefe, I, S. 342.
5) Briefe, II, S. 71.
6) Briefe, II, S. 92.
7) Briefe, II, S. 94.
8) Auch Robert Vischer scheint dieser Ansicht zu sein, da er in der Fußnote nicht nur die Kritischen Gänge von 1844, sondern auch die neuen Folgen von 1860—73 angibt.
9) Brief vom 16. 5. 81, bezw. 27. 5. 82.
10) Brief vom 16. 5. 81.
11) Brief vom 12. 9. 81.
12) Brief vom 27. 5. 82.
13) Frey, a. a. O. S. 173.
14) Betsy, a. a. O. S. 97 f.
15) Lusser (a. a. O. S. 34) sagt vom Vater Meyers: „In seinem tief religiösen Wesen verband sich Schleiermachers Innigkeit und Wärme mit einem Zusatz der herben Nüchternheit calvinistischen Glaubens und erzeugte ein inneres lebendiges Glaubensleben, das nach außen ruhig, fest, mehr durch die Tat als durch Worte zum Ausdruck kam."
16) Vgl. Lusser, a. a. O. S. 35.
17) Lusser, a. a. O. S. 25.
18) Betsy M., a. a. O. S. 98.
19) Vischer, KrG. 1844, I, S. 52.
20) Vgl. Lusser, a. a. O. S. 38.
21) Vgl. Linden, a. a. O. S. 17.
22) Briefe, II, S. 508.
23) K. E. Hoffmann, Conrad Nüscheler von Neuegg und seine Beziehungen zu C. F. Meyer. In: Die Schweiz, Jg. XXIII, Nr. 4 (April 1919).
24) zit. bei Bohnenblust, a. a. O. S. 53.

25) Lusser, a. a. O. S. 52.
25a) La Crise, S. 125.
26) La Crise, S. 7.
27) La Crise, S. 10.
28) Die Einteilung der Jugendentwicklung Meyers bei Bohnenblust (a. a. O. S. 83), in eine romantische Periode (1. Lausanner Aufenthalt), eine historische (von Lausanne bis zur Vischer-Lektüre) und in den Beginn des Künstlertums (von Vischer bis Hutten 1871) wird von Lusser, a. a. O. S. 174, mit Recht zurückgewiesen. Die romantische Periode dauerte natürlich bis 1852 an. Die Hinneigung zur Geschichte war freilich schon vorher da, wird aber erst viel später praktisch wirksam.
29) Vischer, KrG. 44, II, S. 266.
30) Vischer, KrG. 44, II, S. 282.
31) La Crise, S. 7.
32) D'Harcourt, C. F. Meyer S. 214.
33) D'Harcourt, C. F. Meyer, S. 52.
34) Maync, a. a. O. S. 17.
35) Linden, a. a. O. S. 15 ff.
36) Um so erstaunlicher ist es, wenn Lusser an anderer Stelle (a. a. O. S. 53) meint, die Vischer-Lektüre habe gereicht, um die romantischen Kunstanschauungen Meyers zu zerstören, nicht aber um neue aufzubauen.
37) Linden, S. 5.
38) Vischer, KrG. 44, II, S. 229.
39) Vischer, KrG. 44, II, S. 316.
40) Vischer, KrG. 44, I, S. 27 f.
41) Vischer, KrG. 44, I, S. 81 f.
42) Vischer, KrG. 44, I, S. 91.
43) Vischer, KrG. 44, II, S. 246.
44) Vgl. den Schluß des 2. theologischen Auffatzes „Über allerhand Verlegenheiten usf.", wo Vischer die Meinung vertritt, daß Kirche und A u t o r i ä t durch den wahren Protestantismus in Stücke gesprengt werden würden.
45) Betsy M., a. a. O. S. 77.
46) La Crise, S. 211.
47) Brecht, a. a. O. S. 12 ff.
48) Vischer, KrG. 44, II, S. 370.
49) Vischer, KrG. 44, II, S. 253.
50) Vischer, KrG. 44, II, S. 265.
51) C. F. Meyer, Huttens letzte Tage, XXVII. Gesang.
52) Ermatinger, a. a. O. I, S. 533.
53) Vischer, KrG. 44, I, S. 214.
54) Vischer, KrG. 44, II, S. 399.
55) Vischer, KrG. 44, I, S. 192 f.
55a) Vgl. Linden, a. a. O. S. 37 f.: „Den Glauben an die Persönlichkeit Gottes hat Meyer zwar nie aufgegeben, aber sein unmittelbares Verhältnis zu ihm geht fortan stärker und stärker auf seine Verkörperung in der Welt."
56) Vischer, KrG. 44, II, S. 29.
57) Vischer, KrG. 44, II, S. 283.
58) Vischer, KrG. 44, I, S. 188.
59) Vischer, KrG. 44, II, S. 307.
60) Vischer, KrG. 44, II, S. 321.
61) Vischer, KrG. 44, II, S. 303.
62) Fäsi, a. a. O. S. 311.
63) Korrodi, a. a. O. S. 84.
64) Vischer, KrG. 44, II. S. 285.
65) Betsy M., a. a. O. S. 163.

66) Linden, a. a. O. S. 34 ff.
67) Bohnenblust, a. a. O. S. 83. Ferner Linden, a. a. O. S. 38 f.
68) Frey, a. a. O. S. 69 ff.
69) Vischer, KrG. 44, II. S. 332.
70) Lusser. a. a. O. S. 46 f. u. 49.
71) Betsy M., a. a. O. S. 64 f.
72) Vischer, KrG. 44, II. S. 255.
73) Kalischer, a. a. O. S. 5.
74) Frey, a. a. O. S. 96 f.
75) Vischer, KrG. 44, I. S. 274.
76) Betsy M., a. a. O. S. 98.
77) Vischer, KrG. 44, II. S. 220.
78) Vischer, KrG. 44, I. S. 221.
79) Bohnenblust, a. a. O. S. 28.
80) Vischer, KrG. 44, II. S. 300.
81) Frey, Aufl. 1900, S. 103.
82) La Crise, S. 213 f.
83) Lusser, a. a. O. S. 116.
84) Brecht, a. a. O. S. 12.
85) Vischer, KrG. II, S. 63.
86) Vischer, KrG. II, S. 66.
87) Vischer, KrG. II, S. 68.
88) Vischer, KrG. I, S. 508 ff., bes. S. 531.
89) Briefe, II, S. 13.
90) Vgl. Fäsi, a. a. O. S. 302.
91) Vischer, KrG. IV, S. 229.
92) Vischer, KrG. II, S. 401.
93) Vischer, KrG. II, S. 52.
94) Vischer, KrG. II, S. 405.
95) Betsy M., a. a. O. S. 176.
96) Vischer, KrG. II, S. 34.
97) Vischer, KrG. II.
98) Vischer, KrG. II, S. 54.
99) Vgl. Fäsi, a. a. O. S. 326.
100) Südd. Monatsh. 1906, S. 176.
101) Vischer, Goethes Faust, S. 37.
102) Vischer, Goethes Faust, S. 23.
103) Brecht, a. a. O. Tabelle „Vorsaal".
104) Meyer-Rodenberg, Briefw., Brief v. 30. 12. 86.
105) Vischer, Goethes Faust, S. 168 f.
106) Vischer, Goethes Faust, S. 172 f. Ferner S. 28.
107) Vischer, Goethes Faust, S. 79.
108) Vischer, Altes und Neues, III, S. 372.
109) zit. bei Fäsi, a. a. O. S. 308.
110) Südd. Monatsh. 1906, S. 177.
111) Maync, a. a. O. S. 123.
112) Vischer, KrG. I, S. 252.
113) Vischer, KrG. 1844, S. XLIII.
114) Betsy M., a. a. O. S. 151.
115) Vischer, KrG. I, S. 255 f.
116) Vischer, KrG. I, S. 265 f.
117) s. Brecht, C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung.
118) Briefe, II, S. 120 f.
119) Corrodi, a. a. O. S. 37.
120) Betsy M., a. a. O. S. 75.

Zum letzten Kapitel:

1) Brief vom 22. 10. 1857. (Unveröffentlicht.)
2) Storm-Mörike, Briefw., S. 51 f.
3) Storm-Mörike, Briefw., S. 62.
4) Storm-Mörike, Briefw., S. 90 f.
5) Kurz Isolde, a. a. O. S. 41.
6) Kurz-Mörike, Briefw., S. 173.
7) Kurz-Mörike, Briefw., S. 174.

Literatur.

I. Friedrich Theodor Vischer.

1. Fr. Th. Vischer: Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. 6 Bde. Herausgeg. v. Robert Vischer. München 1922.
2. — Kritische Gänge. 2 Bde. Tübingen 1844.
3. — Kritische Gänge. Herausgeg. v. Robert Vischer. Bd. I und II, Leipzig 1914.
4. — Kritische Gänge. Herausgeg. v. Robert Vischer. Bd. III–IV, Berlin 1920.
5. — Goethes Faust. Stuttgart 1875.
6. — Altes und Neues. 1.—3. Heft. Stuttgart 1881.
7. — Altes und Neues. Neue Folge. Stuttgart 1889.
8. — Dichterische Werke. Leipzig 1917.

9. Glockner Hermann: Fr. Th. Vischer und das 19. Jahrhundert. Berlin 1931.
10. Heyfelder Erich: Ästhetische Studien. 1. Heft: Klassizismus und Naturalismus bei Fr. Th. Vischer. Berlin 1901.
11. Volkelt Johannes: Zwischen Dichtung und Philosophie. Ges. Aufsätze. München 1908.

II. Eduard Mörike.

12. Eduard Mörike: Werke. 3 Bde. Herausgeg. v. Harry Mayne. Leipzig und Wien 1909.
13. — Maler Nolten. 2. Fassung. Herausgeg. v. J. Klaiber. Stuttgart 1877.
14. — Briefe. Ausgew. und herausgeg. von Karl Fischer und Rud. Krauß. 2 Bde. Berlin 1903.
15. — Ungedruckte Briefe. Mitgeteilt von Rudolf Krauß. Südd. Monatshefte, 1. Jg. 1904, Bd. 1, S. 413—429.
16. Eduard Mörike und Fr. Th. Vischer: Briefwechsel. Herausgeg. v. Robert Vischer. München 1926.

17. Adrian Karl: Wege der Gestaltung in Mörikes „Maler Nolten" und „Mozart auf der Reise nach Prag.". Diss. Münster 1914.
18. Bachert Ruth: Mörikes Maler Nolten. Diss. Gießen 1928.
19. Eggert-Windegg W.: Eduard Mörike. Stuttgart 1904.
20. Fischer Karl: Eduard Mörikes künstlerisches Schaffen und dichterische Schöpfungen. Berlin 1903.
21. Flad Eugen: Eduard Mörike und die Antike. Diss. Münster 1916.
22. Heilmann Daniel Fr.: Mörikes Lyrik und das Volkslied. Diss. Marburg 1913.
23. Heinsius Walter: Mörike und die Romantik. Diss. München 1921.
24. Huch Ricarda: Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig 1902.
25. Ilgenstein Heinrich: Mörike und Goethe. Berlin 1905.
26. Märtens Ilse: Die Mythologie bei Mörike. Diss. Marburg 1921.
27. Mayne Harry: Eduard Mörike, sein Leben und Dichten. Stuttgart und Leipzig 1913.
28. Menzel Wolfgang: Rezension von Mörikes Maler Nolten im Literaturblatt, Stuttgart 1832.
29. Reinhardt Heinrich: Mörike und sein Roman „Maler Nolten." Horgen-Zürich-Leipzig 1930.
30. Schwab Gustav: „Maler Nolten" von Eduard Mörike. Blätter für literarische Unterhaltung 1833.

31. Storm Theodor: Meine Erinnerungen an Eduard Mörike.
32. Vetter Hans: Eduard Mörike und die Romantik. Diss. Bern 1920.
33. Völk Rudolf: Die Kunstform des „Maler Nolten" von Eduard Mörike. Diss. München 1930.
34. Walder Hanns: Mörikes Weltanschauung. Zürich 1922.

III. Friedrich Hebbel.

35. Friedrich Hebbel: Sämtliche Werke (Werke, Briefe, Tagebücher). Historisch-kritische Ausgabe v. Richard Maria Werner. Berlin 1901.
36. — Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen. Herausgeg. v. Felix Bamberg. 2 Bde. Berlin 1890.

37. Bamberg Felix: „Maria Magdalena". Eine Würdigung der Tragödie. Jahrb. f. dramat. Kunst und Lit. Hg. v. H. Th. Rötscher. 1848. 1. Bd., S. 135 ff:
38. Beer Oskar: Hebbels Judith und Maria Magdalena im Urteil seiner Zeitgenossen. Diss. Freiburg i. B. 1909.
39. Diebold Edmund: Friedrich Hebbel und die zeitgenössische Beurteilung seines Schaffens. Berlin 1928.
40. Dosenheimer Elise: Das zentrale Problem in der Tragödie Fr. Hebbels. Halle 1925.
41. Eloesser Arthur: Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. und 19. Jahrh. Berlin 1898.
42. Georgy Ernst Aug.: Die Tragödien Friedrich Hebbels nach ihrem Ideengehalt. Leipzig 1922.
43. Glockner Hermann: Hebbel und Hegel. Preuß. Jahrb. 1922 Bd. 188, S. 63 ff.
44. Koch Herbert: Über das Verhältnis von Drama und Geschichte bei Fr. Hebbel. Diss. München 1903.
45. Lahnstein Ernst: Hebbels Jugenddramen und ihre Probleme. Berlin 1911.
46. Meszlény Richard: Friedrich Hebbels Genoveva. Berlin 1910.
47. Periam Anina: Hebbel's Nibelungen its Sources, Method and Style. New-York 1906.
48. Rötscher H. Th.: „Maria Magdalena" von Fr. Hebbel. Jahrb. f. dramat. Kunst und Lit. Hg. v. H. Th. Rötscher. 1848. 2. Bd. S. 145 ff.
49. Scheunert Arno: Der Pantragismus als System der Weltanschauung und Ästhetik Fr. Hebbels. Hamburg und Leipzig 1903.
50. Schmidt Egon: Quellen und Gestaltung von Hebbels „Nibelungen". Diss. Breslau 1921. Ungedruckt.
51. Wagner Albert Malte: Das Drama Fr. Hebbels. Hamburg und Leipzig 1911.
52. Zinkernagel Franz: Die Grundlagen der Hebbelschen Tragödie. Marburg 1904.

IV. Gottfried Keller.

53. Gottfried Keller: Gesammelte Werke. Hg. von C. Enders. 6 Bde. Leipzig 1921. (zit. KW).
54. — Der grüne Heinrich. Studienausgabe der 1. Fassung. Hg. v. Emil Ermatinger. Stuttgart 1914. (zit.: 1. F.)
55. — Nachgelassene Schriften. Berlin 1891.
56. Gottfried Keller und Fr. Th. Vischer: Briefwechsel. Deutsche Dichtung Bd. 9 und 10. 1890/91. (zit.: DD).

57. Baechtold Jakob: G. Kellers Leben und Briefe. Berlin 1894. (zit.: Bae.)
58. Ermatinger Emil: Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. Stuttgart 1924 und 1925. (zit.: BE.)

Weitere Literatur siehe bei:

59. Ibach Alfred: Gottfried Keller und Fr. Th. Vischer. Diss. München 1925.

V. C. F. Meyer.

60. C. F. Meyer: Werke. Leipzig 1925.
61. — Briefe. Hg. von Adolf Frey. 2 Bde. Leipzig 1908.
62. C. F. Meyer und Fr. Th. Vischer: Briefwechsel. Hg. v. R. Vischer. Südd. Monatshefte. Jg. 1906.
63. C. F. Meyer und Louise v. François: Ein Briefwechsel. Hg. v. Anton Bettelheim. Berlin 1905.
64. C. F. Meyer und J. Rodenberg: Briefwechsel. Hg. v. A. Langmesser. Berlin 1918.

65. Bohnenblust Theodor: Anfänge des Künstlertums bei C. F. Meyer. Diss. Bern 1922.
66. Brecht Walther: C. F. Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtssammlung. Wien 1918.
67. Corrodi Hans: C. F. Meyer und sein Verhältnis zum Drama. Leipzig 1923.
68. Everth Erich: C. F. Meyer. Dichtung und Persönlichkeit. Dresden 1924.
69. Fäsi Robert: C. F. Meyer. Einführung zur Knaur-Ausgabe, Bd. 4, S. 275 ff.
70. Frey Adolf: C. F. Meyer, sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1919.
71. d'Harcourt Robert: C. F. Meyer. Sa vie, son œuvre. Paris 1913.
72. — C. F. Meyer. La Crise de 1852—1856. Lettres de C. F. Meyer et de son entourage. Paris 1913.
73. Helmich Karl: Verfall des realistischen Seelenlebens bei C. F. Meyer und Fr. Th. Vischer. Diss. Kiel 1934.
74. Kalischer Erwin: C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur ital. Renaissance. Berlin 1907. Palaestra LXIV.
75. Korrodi Eduard: C. F. Meyer-Studien. Leipzig 1912.
76. — C. F. Meyers Huttendichtung. Preuß. Jahrb. Januar 1912.
77. Langmesser August: C. F. Meyer, sein Leben, seine Werke und sein Nachlaß. Berlin 1905.
78. Linden Walther: C. F. Meyer, Entwicklung und Gestalt. München 1922.
79. Lusser Karl Emanuel: C. F. Meyer. Das Problem seiner Jugend. Leipzig 1926.
80. Mayne Harry: C. F. Meyer und sein Werk. Frauenfeld und Leipzig 1925.
81. Meyer Betsy: C. F. Meyer. In der Erinnerung seiner Schwester. Berlin 1903.
82. Muster Karl: Das Weltbild C. F. Meyers. Diss. Frankfurt/M. 1926.
83. Nußberger Max: C. F. Meyer. Leben und Werke. Frauenfeld 1919.

84. Kurz Isolde: Hermann Kurz. Tübingen 1929.
85. Hermann Kurz und Eduard Mörike: Briefwechsel. Hg. v. Heinz Kindermann. Stuttgart 1919.
86. Theodor Storm und Eduard Mörike: Briefwechsel. Hg. v. Hanns Wolfgang Rath. Stuttgart 1919.
87. David Friedrich Strauß: Ulrich von Hutten. 1858—60.

Lebenslauf.

Verfasser ist am 19. Juli 1913 in Konstanz geboren. Er besuchte in den Jahren 1926 bis 1932 das dortige Gymnasium und studierte seit Ostern 1932 in München und Königsberg Germanistik, Geschichte und Geographie. Er besuchte die Vorlesungen und Übungen der Herren Dozenten: Andree, Baethgen, Borcherdt, Brecht, Distel, v. Drygalski, Fischer, Günter, Hankamer, v. Heckel, v. Kraus, Maußer, Maschke, v. Müller, Otto, Pinder, Pratje, v. Richthofen, Schultz, Ziesemer.

Im Jahre 1936 legte der Verfasser in München die Staatsprüfung für das höhere Lehramt in Bayern ab und wurde seither an verschiedenen höheren Lehranstalten Bayerns zu Unterrichtsaushilfen verwendet.

Die vorliegende Dissertation entstand unter Leitung des Herrn Geheimrats Prof. Dr. Brecht-München.